DEUTSCHE



MEISTER

H.Z s. l. Kurt 29.6.1925.



DEUTSCHE MEISTER

HERAUSGEGEBEN VON KARL SCHEFFLER

UND CURT GLASER





Allegorische Darstellung. Zeichnung. 1506. (S. 38) Berlin

ALBRECHT ALTDORFER

VON

HANS TIETZE



MIT 127 ABBILDUNGEN

IM INSEL-VERLAG / LEIPZIG 1923

VORREDE



MAN ZÖGERT EINEN AUGENBLICK, EINER Serie „Deutsche Meister“ eine Monographie über Albrecht Altdorfer anzugliedern. Nicht ein Zweifel an deutscher Art und Kunst in ihm kann stutzen machen, sondern das Bedenken, ob er auf den Titel eines Meisters, dem sein Wesen vielfach widerspricht, Anspruch erheben kann. Er ist nicht Meister in jenem höchsten Sinn einer monumentalen Historie, in der der lebendige Instinkt eines Volks seine höchsten Leistungen zur mythischen Ahnenreihe zusammenschließt, Meister also in der Art, wie eine von Anfang an bestehende und selbst in Zeiten entgegengesetzter ästhetischer Einstellung nur leicht verschüttete Überlieferung Dürer, Cranach, Holbein zu kanonischer Bedeutung erhoben hat. In ihrem Meisternamen rollt dunkel ein Bekenntnis – wie klingt es, wenn der junge Goethe „großer Meister Albrecht Dürer“ sagt –, das keineswegs auf ihrer künstlerischen Vollkommenheit allein beruht, sondern hinter der farbigen Erscheinung des Malers eine ethische Ganzheit fühlt, die zur idealen Selbstdarstellung der Nation heroisiert wird; das Pathos und die Innigkeit Dürers, das persönliche Verhältnis Cranachs zur Reformation und ihren Schutzherrn, die geistige Freiheit Holbeins begründen ihren Meisterrang.

Altdorfer kann auch nicht Meister heißen aus einem entwicklungsgeschichtlichen Gefühl heraus, das Künstlern wie Schongauer, Pacher oder Peter Vischer gegenüber gilt; ihre Persönlichkeit verschwindet hinter ihrem Werk, dessen bedeutende Wirkung auf die Kunst der Zeit auf die Urheber zurückwirkt; sie sind Meister am Bau, Bahnbrecher von nachhaltiger Kraft, Hauptglieder der Kette, zu der sich die Ganzheit deutscher Kunst dem rückschauenden Blicke zusammenschließt. Und er ist endlich auch nicht Meister im halb mystischen Sinne jener großen Seher, die vor unseren Augen dem Dunkel der Vergangenheit entwachsen sind, übermächtige Gestalten, die fremd und geheimnisvoll in ihrer Zeit zu stehen scheinen und nun in einer Intensität, die ihre Glut jenem bergenden Dunkel mitverdankt, Stücke

unseres eigenen Lebens geworden sind: Meister Francke, Konrad Witz, Matthias Grünewald.

Albrecht Altdorfer ist all dieses nicht; nicht vergessen und nicht unvergessen steht er im geschichtlichen Leben des deutschen Volkes, kein Bahnbrecher und Deuter kommender Dinge, dennoch losgebunden von den Traditionen, in die die Künstler seiner Zeit gefesselt sind, wie rein auf sich gestellt und so nicht einmal als Meister in jenem allerkleinsten Sinne anzusehen, der zahlreichen achtenswerten Zeitgenossen aus dem Jahrhundert altdeutscher Kunst als Trägern handwerklicher Tüchtigkeit Rückhalt bietet. Altdorfer ist kein Meister seines Volkes, und er ist kein Handwerksmeister; allgemein menschlich, sozial und künstlerisch bestimmt diese zweifache Verneinung seine individuelle Stellung vielleicht am deutlichsten.

Die deutsche Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts nimmt teil an einer allgemeinen europäischen Kunstentwicklung, die ihrerseits wieder Glied einer allseitigen geistigen Bewegung von tiefreichender Bedeutung ist; jene Renaissance – um den eingebürgerten Namen trotz all der störenden Nebengeräusche, die er mitführt, zu gebrauchen – ist Folge und Symptom der vollkommenen Umwandlung auf allen Gebieten geistigen Lebens, der die spezifisch moderne Weltanschauung entspricht. Der Ausgleich zwischen physischer und metaphysischer Orientierung, zwischen Erdenschwere und Himmelsdrang, deren Spannung die wundervolle Energie der Gotik gespeist hatte, weicht einer entschlossenen Diesseitigkeit, die auf religiösem, politischem, sozialem und künstlerischem Gebiet in wechselvollen Kämpfen durchgesetzt wird; die Kämpfe sind getrennt, aber doch wechselweise verknüpft, der gleiche neue Geist ist es, der sich da und dort auswirkt und aus einer gegenseitigen Durchdringung der verschiedensten und gegensätzlichsten Teilgebiete jene sieghafte Einheit erzeugt, die die natürliche Weltanschauung der modernen Jahrhunderte geworden ist. Wir wissen, daß der bildenden Kunst in dieser ungeheuren Revolution eine weit größere Rolle zugefallen ist als nur die Aufgabe, den geistigen Wandel in ästhetische Form zu gießen; daß sie vielmehr

infolge ihrer Stellung außerhalb des Zentrums, in dem die mittelalterliche Weltanschauung ihre tiefsten Wurzeln geschlagen hatte – in diesem Geisteskampf bahnbrechend und führend voranschritt und daß ein altes und richtiges welthistorisches Gefühl den Vorkämpfern der modernen Kunst – Giotto, Jan van Eyck, Michelangelo – ihren Platz bei den Schöpfern der neuen europäischen Geistigkeit angewiesen hat. Auch die deutsche Kunst hat innerhalb ihrer historischen und völkischen Bindungen an dieser Emanzipation teilgenommen, in der Wandel der Gesinnungen und Wandel der Formen sich verschränken und bedingen; ihre schrittweise Umformung in der Periode, in der die Kunst ihrer führenden Rolle und Aktualität ihre innere Fruchtbarkeit verdankte, schildern wollen, hieße im wesentlichen die entwicklungsgeschichtliche Analyse wiederholen, die Curt Glaser „zwei Jahrhunderten deutscher Malerei" gewidmet hat. Der formalen Wandlung entsprechen auch Vorgänge allgemeiner Natur; die Stellung der Kunst und der Künstler wird Hand in Hand mit der Erneuerung der Formenwelt eine andere. Beide Arten von Kräften bestimmen erst die Stellung jeder einzelnen Erscheinung in der Gesamtheit.

Die deutsche Malerei des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts löst sich allmählich vom mittelalterlichen Geiste; so erkennbar auch die Verwandtschaft ihrer Grundprobleme mit den Hauptaufgaben der italienischen Renaissance ist, so deutlich überwiegt in ihr das Gotische. Noch ist sie ein Stück der selbst in ihrer Auflösung noch großartigen mittelalterlichen Organisation; geistig an die treue Befriedigung gegebener Bedürfnisse gebunden, sozial in die Fesseln einer streng geregelten handwerklichen Übung geschlagen. In dieser doppelten Bindung liegt, wie wir leicht zu erkennen vermögen, Stärke und Schwäche dieser Malerei; damals rang sie, ihrem Schicksal gehorchend, in fanatischer Energie um das verhängnisvolle Geschenk der Freiheit. Generation um Generation nähert sich stärker dem Ziele; die Persönlichkeiten der führenden Künstler runden und färben sich, nicht weil die Nachrichten über sie dichter fließen, sondern weil ihr künstlerisches Tun eine neue Betonung erfahren hat und ihrer Erscheinung eine dritte Dimension zuwächst.



Der heilige Hieronymus. Zeichnung. (S. 4.) London.

Wie Bildsäulen stehen am Ausgang des Jahrhunderts die ragenden Gestalten Schongauers und Pachers. Was wir von ihnen wissen, ist nicht mehr, als was von manchen Vorläufern und Zeitgenossen bekannt ist; aber bei ihnen spricht uns zum ersten Male der Persönlichkeitsbegriff im modernen Sinne an. Beide sind Häupter großer Werkstätten, deren Produktion über zahlreiche Mittelglieder hinweg in den breiten Handwerksbetrieb anonymer Volkskunst ausströmt; beide verbleiben als Altarbauer und Graphiker in dem durch die überlieferte Aufgabe gezogenen Rahmen. Aber beide lösen sich nicht im Maße wie etwa ein Wolgemuth oder Zeitblom in dieser Art der Kunstübung auf, beide sind von den Werkstattgenossen noch durch etwas anderes getrennt als die höhere Qualität der Meisterleistung, sie sind nicht nur Brotgeber, die den Gesellen befehlen, sie sind Künstler, die durch ihre persönliche Überlegenheit persönliche Gefolgschaft erzwingen. Noch ist die alte soziale Ordnung unversehrt, aber sie ist innerlich von neuem Geist erfüllt, so wie in der Auffassung der ehrwürdigen Stoffe, in deren Wiedergabe sich die beiden Meister erschöpfen, persönliche Züge auftreten. Nicht um eine Sprengung der ikonographischen Schemen handelt es sich dabei, sondern um eine Durchdringung des Herkömmlichen mit einem persönlichen Leben, das sich geburtbereit unter der Schwelle des Bewußtseins sammelt.

Was in den beiden der vorangehenden Generation angehörigen Künstlern sich vorbereitet, vollzieht sich in Dürer; keine andersgeartete ästhetische Einstellung kann vergessen machen, daß er der Mann des Schicksals für die deutsche Kunst geworden ist. Mit einem Bekenntnis von unerhört leidenschaftlicher Kraft beginnt er sein Lebenswerk, mit einem Bekenntnis voll geläuterten Bewußtseins schließt er es ab; zwischen der Apokalypse und den Apostelbildern vollzieht sich die Emanzipation der deutschen Kunst von der mittelalterlichen Weltauffassung; in gewissem Sinne wird sie erst Kunst, in gewissem Sinn hört sie auf, es zu sein. Die äußere Lebensform, unter deren Enge Dürer litt, darf darüber nicht täuschen, daß ihm trotz des Verbleibs in der klein-



Untergang des Marcus Curtius. Zeichnung. S. [illegible] — Dürer

städtischen Enge die gleiche Befreiung gelungen war wie den italienischen Künstlern, denen er das sonnigere Dasein neidete. Jedes Werk ist nunmehr eine persönliche Auseinandersetzung mit geistigen Inhalten und formalen Problemen, deren Verschmelzung zu bewältigen von jetzt an die künstlerische Aufgabe heißen kann. Keiner, der nach

Dürer kam, hat nicht in irgendeiner Weise an dieser Errungenschaft teilgehabt, die er — wie er es von den Ergebnissen seiner künstlerischen Arbeit im engeren Sinn erträumte — der deutschen Kunst erkämpft und als ein Erbe hinterlassen hat. Dieses Ringen verleiht dem Leben Dürers den heroischen Zug und die organische Geschlossenheit; es verleiht ihm auch die Spannung, die noch in den kleinsten und nebensächlichsten Äußerungen des Unermüdlichen irgendwie zuckt. Die Generation, die nach ihm kam, hat sein Vermächtnis besessen und nach Art leichtfertiger Erben vertan; mit unheimlicher Schnelligkeit löst der entfesselte Individualismus des neuen Geschlechts die ganze Überlieferung auf, zersplittert und verliert sich ins Artistische, Rohe oder Internationale und läßt die Kunst die führende Stellung, die sie innehatte, verlieren. Sie ist nicht mehr imstande, die Kräfteüberschüsse der Nation an sich zu fesseln. Gewiß haben andere Gründe, geistige Neuorientierung und soziale Umschichtung von innen, fremder Kultureinfluß und Wirtschaftskrise von außen an diesem Prozeß ihren Anteil gehabt; daß sie aber wirksam werden konnten, ist in letzter Linie dennoch in den inneren Voraussetzungen begründet.

Dürers Schaffen bedeutet so einen absoluten Höhepunkt innerhalb der deutschen Kunst, weil es — über seine formalen Qualitäten hinaus — vom ethischen Pathos einer nicht um bestimmte Probleme, sondern um ihre Stellung in der Welt kämpfenden Kunst geschwellt ist; oder genauer gesagt, dieses Pathos gibt den Eigenschaften der Form das heimliche Feuer und die verhaltene Kraft. Der Kunst der nächsten Nachfolger ist dieser Nährboden verloren gegangen; sie kämpft nicht, sie ruht im gesicherten Besitz. Die Loslösung von hemmenden Bindungen beginnt, kaum erreicht, ihre verarmende Wirkung zu üben; die leidenschaftliche Energie der Nürnberger Sektierer gilt keiner künstlerischen, sondern einer religiösen Zeitfrage, bei Cranach wird die sich vollziehende Abspaltung einer Kunst für einzelne Gesellschaftsschichten und Bildungsvoraussetzungen deutlicher wahrnehmbar, Hans Holbein lebt sich in einer stets reicheren Ausweitung seiner Persönlichkeit aus. Er ist unter den



Berlin.

altdeutschen Malern derjenige, der dem Typus des modernen Künstlers am nächsten kommt.

Auch Altdorfer ist eine charakteristische Erscheinung dieser nachdürerschen Generation; im Verhältnis zu der kurzen Spanne, die sein mutmaßliches Geburtsdatum von dem Dürers trennt, ist er auffallend modern, aber seine Kunst hat nicht das Gewicht, seine Persönlichkeit ganz unterzuordnen; er ist nichts als Künstler, aber er besitzt nicht das Ethos des Nurkünstlers und gewinnt einen Teil seines Rückhalts aus seiner außerkünstlerischen sozialen Position. Was wir von Altdorfers Leben wissen, gibt dieser theoretischen Konstruktion Farbe. Wir wissen, daß er alle Stufen der bürgerlichen Ehrenleiter erklommen hat und die höchsten städtischen Ämter bekleidete; die Würde des Bürgermeisters hat er ausgeschlagen, weil er in einen großen künstlerischen Auftrag – das Gemälde der Schlacht von Arbela für den Herzog Wilhelm von Bayern – vertieft war. Er ist nicht ein kleiner Handwerker wie die meisten seiner Berufsgenossen, er ist ein großer Herr, dessen äußere Erscheinung, wie eine vor kurzem aufgefundene Miniatur erweist, dieser gesellschaftlichen Stellung durchaus entsprach. In seinen letzten Lebensjahren wird er zumeist als Baumeister bezeichnet und hat das städtische Bauwesen geleitet; ob und wie er sich die technischen Fähigkeiten dazu erwarb, wissen wir nicht, aber was wir im einzelnen als sein Werk bezeichnet hören, ist so sehr bloßer Nutzbau, daß wir es mit seinem künstlerischen Wesen nicht leicht in Einklang bringen können; er muß diese Dinge sehr nebenbei gemacht haben, als Ersatz für reichere künstlerische Ideen, die sich nicht gestalten ließen. Altdorfers Erscheinung erhält so etwas vom Amateur; ein Vorgeschmack der im nächsten Jahrhundert sich ausbildenden Auffassung, daß die Beschäftigung mit der Kunst nur Zeitvertreib und Erholung von anderer ernsterer Tätigkeit sei, macht sich geltend; der Ratsherr dilettiert in Architektur. Etwas hiervon wirkt auch in die Auffassung des Malers über; jene umfassenden Aufträge, die den geschäftlichen Rückhalt der alten Werkstätten boten, fehlen wohl nicht ganz, aber sie treten der

Zahl nach wie hinsichtlich des Interesses, das der Künstler an ihnen nahm, sehr wesentlich zurück. Das Regensburger und das St. Florianer Altarwerk wirken fremdartig in seinem Werk; entweder hat er fremden Händen wesentliche Teile der Ausführung überlassen, oder er hat nur mit halbem Herzen daran gearbeitet; der gleiche Schimmer von Verdrossenheit liegt über ihnen, der in Dürers Briefen über den Hellerschen Altar bisweilen so deutlich hervortritt. Anderseits fehlt jene breite und regelmäßige graphische Produktion, auf die Dürer in denselben Briefen als auf seinen eigentlichen Broterwerb hinweist; Altdorfer arbeitet stoßweise, beschäftigt sich ein paar Jahre mit einer Technik, um sie fallen zu lassen, wenn sie ihn nicht mehr interessiert. Ein graphisches Oeuvre wie das Schongauers oder Dürers kann ein ganzes Kunstpublikum erzogen haben; das Altdorfers ist zu vielseitig und in seinen verschiedenen Partien dazu nicht gewichtig genug, es wendet sich an den Geschmack eines schon vorhandenen Publikums. Mit seinen Bildern ist es nicht viel anders; zumeist sehr klein im Format, für kirchliche Andacht und weltliche Repräsentation kaum in Betracht kommend, religiöse Themen darstellend, ohne eigentlich erbauliche Absicht, und mythologisch-historisch, ohne den Ehrgeiz zu belehren. Es sind Bilder für Liebhaber, von denen der Maler selbst der erste war; sich selbst wollte er in erster Linie



[illegible]


Landsknechte. Zeichnung. (S. 86) Rotterdam

genugtun in diesen eigenwilligen und verträumten Erfindungen. Gelegentlich fanden sich schon andere, denen sie gefielen; waren ihnen die Bilder zu teuer, so kramten sie wohl in den Zeichnungen, denn diese sind geschlossene selbständige Schöpfungen wie bei kaum einem andern Künstler der Zeit. Gewiß waren auch Dürers Zeichnungen schon damals Sammlerware, aber doch zum Teil, weil sie eben Abfälle von der gewaltigen Arbeit des Meisters waren; Altdorfers Zeichnungen sind von vornherein für Sammler gemacht, mit der Abrundung, die auf kein weiteres Werk hindeutet, das sie nur vorbereiteten, mit der die Bildmäßigkeit erhöhenden gefälligen Grundierung und der gelegentlich identischen Wiederholung in mehreren Exemplaren. Für die Verselbständigung der Zeichnung, einen Vorgang, der sich über Jahrzehnte erstreckt, hat Altdorfer eine besondere Wichtigkeit besessen.

Ein eigenes künstlerisches Bedürfnis war ihm in erster Linie maßgebend, denn das seiner Abnehmer, das er mitzubefriedigen hatte, richtete sich nach ihm; sobald sich ein engerer Kreis von Kunstfreunden absondert, wird er ja der natürliche Verbündete des Künstlers gegen das große Publikum; die Hingabe an die persönliche Laune schmeichelt der Kennerschaft. Dahinter stand empfehlend die soziale Stellung des



Die heilige Barbara — Budapest
Zeichnung 1517. (S. 180)

Malers; das waren nicht die schnurrigen Einfälle eines hergelaufenen Gesellen, ein ernsthafter Mann von Rang und Würden – ein bißchen unseresgleichen – malte derart. Bei den Barockmalern hat dann dieser standesgemäße Hintergrund ihrer Kunst eine wichtige Folie geboten; bei dem Regensburger Ratsherrn hat man ein wenig das gleiche Gefühl, er malte, wie er wollte, er hätte es ja auch lassen können. Aber er konnte es nicht lassen; gerade weil er seiner Kunst als ein innerlich befreiter moderner Mensch gegenüberstand, fand sie ihn ganz anders als seine mittelalterlichen Vorgänger. Die Geschichte von der ausgeschlagenen Bürgermeisterschaft ist als moderne Künstleranekdote so charakteristisch wie irgendein Bonmot von Tizian oder Michelangelo; es erscheint unglaublich, daß sich ein Malermeister der früheren Generation von den Banden sozialer Verpflichtung eines Bildes wegen hätte freimachen können; als äußerer Beruf war die Kunst ein Stück des bürgerlichen Daseins gewesen, als innerer Beruf will sie souverän sein und fordert den, der sich ihr widmet, ganz und vorbehaltlos für sich.

Diese psychologische und soziale Interpretation der Stellung Altdorfers läßt sich naturgemäß von der Deutung seiner Kunst nicht trennen, spielt die Erscheinung dieser doch unaufhörlich und entscheidend in eine solche Analyse der Persönlichkeit hinein. Die künstlerischen Probleme Altdorfers entwickeln sich in der gleichen Richtung. Er erfüllt den übernommenen religiösen Stoff mit einer sehr persönlichen Auffassung; er nimmt an der Welle religiöser Erregung, die mit der Vertreibung der Juden und dem Kult der Schönen Maria zusammenhängt, lebhaften

Anteil, ist später ein Bahnbrecher des neuen Glaubens in Regensburg gewesen und hat dennoch bis zu seinem Lebensende nicht aufgehört, die Muttergottes in Bildern zu verherrlichen. Es ist ein Indifferentismus mit umgekehrtem Vorzeichen, Ausfluß der ungeheuren religiösen Erregung des sechzehnten Jahrhunderts, das des Weges seines gesteigerten Enthusiasmus nicht klar ist; andere ähnliche Gegensätze sind an der Tagesordnung, heftige Konversionen, ein Schwanken zwischen Mystik und Atheismus. In der maßvollen und harmonischen Erscheinung des Regensburger Malers sind die wilden Widersprüche gebändigt; er will an den äußeren Formen religiösen Bekennens festhalten, aber seine tiefe Gläubigkeit sprengt dieses Kleid und macht es zur äußerlichen Hülle ganz persönlicher Empfindung; Altdorfers innige Madonnenbilder, in denen katholischer Kult eine seiner poetischesten Blüten treibt, sind im Grunde ein durchaus protestantisches Bekenntnis zum Recht auf persönlichen Glauben.

Nicht minder persönlich ist Altdorfers Verhältnis zu den profanen Stoffen, die einen breiten Raum in seinem Schaffen einnehmen; dieses der mittelalterlichen Welt niemals völlig aus der Erinnerung geschwundene Material an antiken Erzählungen und mythologischen Gestalten ins Licht des Bewußtseins zu rücken, ist eine der Taten der Renaissance gewesen; Träume, die nur bisweilen als Nachtmahr ins Leben treten, werden in der Helle des Tages zu einem Teil der allgemeinen Bildung umgeformt. Das lebhafte Interesse an dieser versunkenen, erst auf dem Wege über italienische Kunst wieder zugänglich werdenden Welt hat auch Altdorfer berührt; er setzt sich mit allen erreichbaren Mitteln – mit Hilfe italienischer Graphik und Kleinkunst, vielleicht sogar durch eine Fahrt nach Italien, jedenfalls auch durch Lektüre – in den Besitz des begehrten Schatzes. Aber sein Interesse ist alles andere als archäologisch; wie die Renaissanceformen unter seinen Händen ins Spätgotische entarten, so treiben die antiken Stoffe Ranken nordischer Poesie. Die literarischen Anticaglien sind bis zur Unkenntlichkeit von sehr frischem Grün überwuchert; die Ikonographie Altdorfers bietet eine Anzahl unlösbarer Rätsel. Man hat nicht den Eindruck, daß dies an der Wahl



Oxford

seltener und komplizierter Stoffe liegt, sondern daß ihr menschlicher Kern frei weitergedichtet und mit moderner Stimmung erfüllt ist. Was Altdorfer lockt, ist die Romantik dieser Geschichten, und sie stehen ihm den Erzählungen gleich, die nordische Schwänke und selbst der Alltag ihm bieten; das Leben der Wilden Männer im Walde, Pyramus und

Thysbe am Brunnen, der Schalksnarrenstreich an der Bocca della Verità, Damen auf der Falkenjagd und Landsknechte oder Fiedler von der Straße, sie sind ihm alle gleichwertig in einer Welt, in der seine Phantasie sich tummelt. Ja, dieses Königreich streckt seine Grenzen noch weiter: Christoph, der durch die Wogen schreitet oder mit dem Jesuskinde am Ufer sitzt, und die Satyrn, die unter den ragenden Baumstämmen hausen, der tote Pyramus am Brunnen und der Leichnam des hl. Florian, den die Frauen bergen, heiliges und profanes Geschehen, alles ist mit gleicher Wärme und gleicher Freiheit gesehen. Die lenzhafte Zeit, in der Altdorfer lebte, kannte dieses fröhliche Schweifen in alle Weiten zugleich; wie zwanglos mischen sich bei seinem kaiserlichen Auftraggeber neueste Humanistenweisheit und uralter Väteraberglaube, Frömmigkeit und Renaissancegeist, wie selbstverständlich führen die Ahnenreihen Maximilians in die biblische Vorzeit und ins antike Altertum zurück. Gleich frei schaltet Altdorfer mit allen Vorräten, wo immer er sie findet; nicht als ob er bloße Stimmungsbilder hätte erzeugen sollen, freie Paraphrasen gegebener Situationen; er hat wohl im Gegenteil jedesmal an ganz bestimmte Inhalte gedacht, an eine antike oder biblische Szene, wie er sie sah. Aber dadurch, daß er sie sah, war sie bereits im Grunde verändert, von einem Geranke übersponnen, das sie unkenntlich macht; denn wie er in seine Darstellungen religiösen Inhalts seine persönliche Frömmigkeit goß, so erfüllte er die profanen Bilder mit seiner Gabe dichterischer Stimmung. Jeder Stoff ist ihm Anlaß zu einer persönlichen und poetischen Deutung der Welt.

Denn hierin liegt künstlerisch Altdorfers Besonderheit begründet, daß er in der Vereinheitlichung des zum Bild gefaßten Naturausschnitts einen Schritt weiter macht. Die Aufgabe selbst war seit langem gegeben; man kann sagen, daß sie sich mit der Diesseitstendenz der neuen Malerei überhaupt deckt. Die Aufnahme der niederländischen Errungenschaften hatte die deutsche Malerei im dritten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts auf dem Wege eigenen Suchens wesentlich gefördert; aber schwer weicht auch hier die anthropozentrische Auffassung, die mensch-

liche Figur bleibt der Hauptgegenstand der Kunst, dem die umgebende Natur nur Rahmen, Widerhall und Stimmungsbehelf bildet. Einzelne Naturbeobachtungen zu notieren, war die Malerei seit langem befähigt und gewillt; auch ihren Zusammenschluß zur Einheit hatte sie erzielt, aber nur untereinander, nicht dem Menschen gegenüber; dieser steht auch bei Dürer noch außerhalb des landschaftlichen oder architektonischen Raumes, so zusammenhängend dieser auch aufgebaut sein mag. Der Tropfen Immanenz, den die Renaissance als bleibenden Gewinn der Kunst einflößt, durchtränkt erst bei Altdorfer die ganze künstlerische Schöpfung; für ihn gibt es nicht mehr den Menschen und die Landschaft nebeneinander, für ihn gibt es nur eine Einheit zwischen den beiden, die in einem gesehen und in einem empfunden werden. Nicht die Fähigkeit, das Waldweben zu belauschen und die Palette eines gewittrigen Sonnenuntergangs zu bezwingen, bildet Altdorfers Vorzug, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der die beiden Elemente einander das Gleichgewicht halten. Der Mensch ist ein Kompositionsglied wie die Pfeiler einer Kirchenhalle oder die moosstarrenden Stämme greiser Gebirgsfichten; sie alle helfen einträchtig, das zu fassen und zu bilden, was Altdorfers letztes Ziel ist: den unendlichen Raum. Alle Berührung mit italienischer Kunst, der er für seine Figurenbildung, für seinen Vorrat an Schmuckformen, für sein architektonisches Verständnis maßgebende Anregungen verdankte, hat ihn in seinem urdeutschen Streben nach Bewältigung nicht des determinierten Raumes, sondern des unendlichen Raumes nicht zu erschüttern vermocht. In weitgespannten Hallen, in lauschigen Waldtälern, auf ungeheurer Ebene, in der die Heere aufeinanderstoßen, war dieser Raum sein Held, so gut wie in den winzigen Andeutungen gezeichneter und gestochener Blatter. Freude am landschaftlichen Reize hat mitgeholfen, mehr noch hat aber diese Freude am Raum Altdorfer zum Vater der reinen Landschaft gemacht. Unabgelenkt durch inhaltliche Beziehungen und selbst durch poetische Stimmungsbehelfe ruht hier der Blick auf einem Stück räumlicher Ewigkeit; eine uralte Sehnsucht findet hier Erfüllung.

Denn dieses Ringen um den unendlichen Raum ist so sehr die ureigenste Aufgabe der nordischen Kunst, daß man überzeugend versuchen konnte, in dieser Grundtendenz ihren wesentlichen Unterschied gegenüber der Bemühung um den kubischen, den endlichen Raum in der italienischen Kunst zu zeigen. Aber erst durch die Berührung mit dieser gewann die deutsche die Freiheit und das Selbstbewußtsein, ihr eigenstes Ziel rückhaltlos zu bekennen. Die echteste Frucht der Renaissance ist für die deutsche Kunst nicht die Bewältigung großer Menschenform und gemeisterten Raumes, sondern der Mut zur Hingabe an die Unendlichkeit, der ein unverlierbares Stück der modernen Seele geblieben ist. Altdorfer ist nicht der einzige, dem die deutsche Kunst diese Ausweitung verdankt; die Zeit war reif geworden, und die Lösungen sprossen allenthalben aus dem bereiten Boden. Aber Altdorfer ist, soviel wir sehen, der erste, der diesen Weg bis zum Ende ging, derjenige auch, bei dem wir diesen Schritt als folgerichtige Konsequenz seines ganzen Wesens empfinden. Undogmatisch und unkonventionell, bereit, alles, was eine glückliche Anschmiegsamkeit ihm zutrug, zu eigener Kraft umzubilden. Eine jener harmonischen Veranlagungen, die sich frei gehen lassen können, um am sichersten zum Ziele zu kommen, und der alles Angebildete nur ein Behelf ist, das eigenste Wesen freier zu entfalten. Altdorfer ist an anderen Künstlern kaum meßbar, eine Erscheinung für sich, ein unverlierbarer Teil der unendlichen Buntheit deutscher Kunst; er gab ihr ein Stück ihrer Sprache, und so darf sie ihn – so sehr seine Erscheinung des dogmatischen Wesens eines solchen Begriffs spotten mag – als einen ihrer Meister ehren.



(S. 64)

JUGEND UND LEHRZEIT



Prudentia. (S. 175) Kupferstich

ÜBER ALTDORFERS JUGENDJAHREN liegt wie über den Anfängen der meisten führenden Künstler seiner Zeit ein dichtes Dunkel, das vorsichtige, einander stützende Vermutungen nur notdürftig zu erhellen vermögen. Das Mysterium des Werdens erhält hier, dem Wesen des Gewordenen gemäß, einen Zusatz lieblichen Geheimnisses; die jugendliche Erscheinung Altdorfers taucht wie aus einer märchenhaften Vorwelt auf dem Schauplatz der altdeutschen Malerei auf. Ort und Jahr seiner Geburt sind gleichermaßen unbekannt, ein festes Datum liefert erst eine viel spätere Urkunde, eine Eintragung im Bürgerbuch, wonach Albrecht Altdorfer, Maler von Amberg, 1505 das Bürgerrecht von Regensburg erworben hat; der Maler, der nachmals alle bürgerlichen Ehren in Regensburg gewinnen sollte, kam aus der Fremde dahin, aber allem Anscheine nach kehrte er damit in seine Geburtsstadt zurück; er dürfte ein Sohn des Malers Ulrich Altdorfer gewesen sein, der in Regensburg „sabbato post Alexii anno 1478 burgerrecht gesworn" hatte, aber 1499 die Erlaubnis erwarb, auf sein Bürgerrecht zu verzichten und die Stadt zu verlassen. In die Zeit seines Aufenthaltes in Regensburg würde die Geburt Albrechts und die seiner Geschwister fallen, deren Namenspatrone – Erhard, Aurelia, Magdalena – sich hier besonderer Verehrung erfreuten. Wenn es richtig ist, daß zur Erwerbung des Bürgerrechtes in Regensburg das Alter von 25 Jahren unbedingt erforderlich war, dann kann das Geburtsjahr 1480 als einigermaßen gesichert gelten; denn die ersten von 1506 datierten Arbeiten Altdorfers verraten so deutlich nicht nur den Anfänger, sondern auch den jugendlichen Anfänger, daß er kaum lange vor jenem Grenzjahr geboren sein kann.

Über die Herkunft der Familie sind mancherlei Vermutungen ausgesprochen worden, die alle zu unsicher sind, als daß sie irgendwelche Schlußfolgerungen zu stützen vermöchten; man muß darauf verzichten,

ein bestimmtes Stammeserbteil in Altdorfer zu entdecken. Der Geschlechtsname scheint in Regensburg nicht selten gewesen zu sein; mehrere Familien dieses Namens sind vorher und nachher hier nachweisbar, und von zwei überlieferten Altdorferschen Wappen hat erst in allerjüngster Zeit das eine – ein von Silber und Rot schräg gerichteter Schild mit einem Ringe und einer Blume mit vier herzförmigen Blättern in der Mitte -- den endgültigen Vorrang, das unseres Künstlers zu sein, für sich zu entscheiden vermocht; in einer Miniatur des Regensburger Stadtarchivs erscheint es dem Bildnis des Künstlers beigesetzt. Ob seine Familie mit dem Landshuter Geschlechte verwandt ist, dem das konkurrierende Wappen angehört, läßt sich nicht entscheiden; die äußeren Mittel versagen, Voraussetzungen für Altdorfers besondere Wesensart aufzustellen. Seine Kunst ist im Augenblick, da sie uns erfaßbar wird, bei aller Unfertigkeit so sehr fertig, daß seine künstlerische Persönlichkeit als gegeben zu erachten ist; was an Bildungselementen sie geformt haben mag, ist nur auf dem Wege des Rückschlusses zu gewinnen.

Sein erster Lehrer mag sein Vater gewesen sein; die schlagende Übereinstimmung von Albrechts Jugendwerken mit denen seines Bruders Erhard – dem signierten Wappenstich von 1506 und einer unbezeichneten Genreszene, die wohl mit Recht für Erhards Frühzeit in Anspruch genommen wurde – macht es einleuchtend, daß die gleichen Einflüsse für den Werdegang beider Brüder maßgebend waren; nichts ist näherliegend, als diese Einflüsse im Vaterhause zu suchen. Aber durch die Annahme eines solchen patriarchalischen, alter Handwerksgesinnung gemäßen Verhältnisses würde das Problem nur verschoben; da uns Ulrichs Stil völlig unbekannt ist, bietet diese in zwei Blüten eines Stammes feststellbare Kunstweise der Deutung die gleichen, nicht befriedigend gelösten Schwierigkeiten.

Woher kommt Albrecht Altdorfer? Die ältere Auffassung hat ihn, getreu dem pragmatischen Bedürfnis, Unbekanntes an Bekanntes anzuknüpfen, entweder zu einem Schüler Dürers oder zu einem Schüler

Grünewalds gemacht; ersteres entsprach der Neigung, die ganze Malerei der Jahrhundertwende und der Folgezeit in ein mehr oder weniger direktes Abhängigkeitsverhältnis zu dem deutschen Nationalhelden auf dem Gebiete der Kunst zu bringen, die andere Hypothese verdichtete die doch nicht zu übersehenden Verschiedenheiten von Dürer zu einer Verbindung mit dessen Gegenspieler. Beide Vermutungen können wohl als abgetan gelten, sie entsprangen einem Vereinfachungsbedürfnis, das über sehr wenig feste Punkte verfügte; heute kann die Frage in der ursprünglichen Form wohl überhaupt nicht mehr gestellt werden, heute kann sie nur lauten, welchen Anteil dem einen und anderen der genannten Künstler am Bildungsgange Altdorfers zufallen könnte. Für Grünewald ist die Antwort ganz negativ; was bei Altdorfer an ihn erinnern könnte, sind allgemeine Züge, die von jenem rein negativen Anti-Dürertum der älteren Auffassung nicht allzuweit entfernt sind. Am stärksten war hier die malerische Gesamthaltung entscheidend, die starke Farbenglut, eine gesteigerte Leidenschaftlichkeit, die die Werke durchschüttert; das meiste hiervon ist allgemeine Erscheinung in einer Zeit, die ihre Energie nach allen Richtungen auszuweiten das Bedürfnis hatte; der Jahrhundertwechsel bedeutet – wie in Italien – eine Steigerung des ganzen Zuschnitts, eine Stilerhöhung, deren Wirkung nach allen Seiten ausstrahlt. Koloristische Interessen von früher werden nun zum Farbenrausch, Ausdrucksdrang zu der pathetischen Sprache, die wie ein neues Idiom anmutet. Tatsächlich ist aber die Einstellung beider Künstler, so sehr sie an dieser modernen Strömung teilhaben, im Geistigen wie im Formalen verschieden, beinahe entgegengesetzt; während sich Altdorfer ihr unbefangen hingibt, benützt Grünewald die Intensität, die sie ihm gewährt, um uralten Inhalten neue unerhörte Kraft zuzuführen. Seine Leidenschaftlichkeit hat niemals jenen dekorativen Zug, der Altdorfers erregte Gewänder verschnörkelt und seine Gestalten zur Gestensprache volkstümlichen Puppentheaters verführt. Und ebenso ist das Schwelgen in Farben bei beiden verschiedenen Ursprungs; bei Grünewald ein unverlierbares Stück der Ausdrucksgewalt, ein Instrument, das kühn ge-

meistert wird, dem Bildgedanken zu dienen; bei Altdorfer eine naive Freude an der Farbe an sich oder eine Vertiefung in die unendliche Vielfältigkeit farbigen Geschehens, eine Versenkung in die Nuancen atmosphärischer Wunderwelt. Ein Himmel Grünewalds blutet über der Tragödie des leidenden Heilands, ein Himmel Altdorfers entfaltet alle Schattierungen eines ins Phantastische erhöhten Sonnenuntergangs; dem einen ist die Farbe selbständiger Wert, dem anderen nur ein Hilfsmittel; die grundlegende Polarität der Kunst, die uns in den künstlerischen Gegensätzen neuerer Zeit wieder so aktuell geworden ist, steht trennend zwischen den beiden alten Meistern. Es scheidet sie eine tiefe Klutt, und wir wissen nicht einmal, ob auch nur eine gelegentliche Berührung zwischen ihnen stattfand und stattfinden konnte; seit Grünewald endgültig aus dem Kreis der Mitarbeiter an den Aufträgen Kaiser Maximilians ausgeschieden ist, scheint eine Begegnung mit Altdorfer noch mehr als früher außerhalb der Wahrscheinlichkeit zu liegen.



Die Versuchung der Einsiedler — Kupferstich
Schm. 27. 15,6. (S. 38)

Ganz anders ist das Verhältnis zu Dürer. Hier ist eine Berührung sehr wohl möglich, hier sind deutliche Spuren einer Bekanntschaft im Werke Altdorfers zu finden, hier ist endlich eine geistige Gefolgschaft, ein Schülertum im übertragenen Sinne nicht zu übersehen. Altdorfer stand in Dürers Sphäre und hat lebendigen Teil an ihr gehabt. Aber gerade in den Jugendjahren Altdorfers ist die Distanz zwischen ihnen eine große, und es ist sehr richtig gesagt worden, daß er sich erst von einem

gewissen Zeitpunkte an – um 1509 – zu Dürer hinentwickelte. Daß er, der Anschmiegsame, sich gerade in den anpassungsfähigen Lernjahren von Dürers Einfluß freihielt, beweist unzweideutig, daß von einem wirklichen Schülerverhältnis nicht die Rede sein kann. Gerade weil er Dürersche Werke kannte – und welcher zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts gebildete Künstler hätte sie nicht kennen sollen! – ist die völlige stilistische Unabhängigkeit von ihm um so auffallender und beweiskräftiger. Schon in den ältesten erhaltenen Bildern Altdorfers tauchen Dürersche Reminiszenzen auf; die beiden Tafeln mit den heiligen Franziskus und Hieronymus in Berlin sind von dem Dürerschen Holzschnitt B. 88 und dem Kupferstich B. 61 abhängig. Aber es ist nicht die Abhängigkeit eines Jüngers, der im Banne seines Meisters steht, es ist die Unselbständigkeit eines Mannes, der nicht allein stehen kann und nach jeder Stütze greift, die sich ihm bietet. Die Übernahme ist in dem einen Fall eine ziemlich genaue, in dem andern eine losere, beidemal wird aber harmlos in den Formenreichtum hineingegriffen, den Dürer wie zur allgemeinen Verwertung ausgeschüttet hatte. Die Entlehnung ist in ihrem Charakter kaum verschieden von jenen zahllosen Fällen, in denen uns Dürersche Motive auf benanntem und namenlosem Handwerksgut aller Art begegnen, motivische Übernahme und nicht künstlerische Abhängigkeit. Das fertige einleuchtende Motiv lockte, nicht aber zwang sich künstlerische Form unwiderstehlich auf; unverdaut und unverarbeitet steht jenes im andersartigen Medium, das es umfängt. Wie äußere Berührung zu innerer Befruchtung wird, zeigt einige Jahre später Altdorfers Madonna B. 16 von 1509 im Verhältnis zu Dürers Maria B. 31 von 1508; sie zeigt eine bewußte Umsetzung des Übernommenen, eine geistige Verarbeitung, die ihre Spuren im Schaffen des Übernehmers zurückließ. Vielleicht trat Altdorfer 1509 in irgendeine Berührung zu Dürer; eine äußere Bestätigung enthält die Kunde von einer jetzt verschollenen Rötelzeichnung, den Kopf eines schläfrigen Alten darstellend, die nach ihrer Inschrift Dürer dem Albrecht Altdorfer geschenkt haben soll; so



Die Geburt Christi · S. 144 Wien

fragwürdig diese nicht mehr überprüfbare Nachricht klingt, so weist sie – auffälligerweise – gerade auf das Jahr, in dem jene Entwicklung zu Dürer hin begonnen zu haben scheint. Daß dieser Termin ein Einschnitt in Altdorfers weiterer Entwicklung wird, beweist gerade, daß er im wörtlichen Sinne ein Schüler Dürers nicht heißen kann.

In einem anderen freilich war er es, so gut wie die meisten seiner Generation, und in der alten billigen Vitenschreiberweisheit steckt doch ein instinktiv richtiger Kern; Dürers Persönlichkeit überstrahlt auch Altdorfers Erscheinung. Was Dürer diesem im Stadium seiner ersten Schritte sein konnte, ist leicht zu fühlen, wenn man von diesen Blättern und Bildern, die mit Dürer formal so gar nichts zu tun haben, an die frühere Generation zurückdenkt, an Schongauer oder auch an den weltlich und erzählungsfroh dem jungen Altdorfer näherstehenden Meister des Hausbuchs; was diese Werke voneinander trennt, ist wesentlich mehr als ein bloßer Generationsunterschied, es ist vielmehr die Gesamteinstellung zur künstlerischen Aufgabe. Dieser tiefgehende Wechsel ist ein Produkt der Zeit, eine Frucht des neuen Geistes, der zur Renaissance und Reformation führt und letzten Endes in eine völlige Erneuerung des Weltbildes verläuft; aber man kann diese allgemeinere Erscheinung mit kaum geringerem Recht auch in die Person ihres maßgebenden Trägers sammeln, der den Überwuchs besitzt, der repräsentative Mann seines Zeitalters zu sein. Gerade weil diese Veränderung nicht zunächst in einem Formenwechsel besteht, sondern sich allerdings in einer formalen Wandlung sehr nachdrücklich bemerkbar macht, ist sie nicht ganz leicht auszudrücken; es ist ein Moment der Gefühlsbetonung in Begriffe zu fassen. Wenn man diesen neuen Geist als eine Verselbständigung der Kunst bezeichnet, so läuft man Gefahr, ein l'art pour l'art-Prinzip im modernen Sinne dem sechzehnten Jahrhundert zuzumuten; dies wäre falsch, auch in diesen Werdejahren der neuen Zeit ist künstlerische Betätigung eine soziale Funktion und eng an die großen geistigen Inhalte gebunden, an denen und aus denen sie seit Jahrhunderten Kraft und Nahrung schöpfte. Aber diese Bindung ist doch grundsätzlich von dem dichten Netz wechselseitiger Bedingtheiten unterschieden, das für die mittelalterliche Kunstübung maßgebend gewesen war. Innerhalb dieser Elemente haben auch damals die künstlerischen Probleme bestanden, aber sie waren nicht das Zentrum, sondern ordneten sich anderen Standpunkten unter; die ästhe-

tischen Qualitäten der Kunstwerke gaben ihnen die Fähigkeit, ihre übrigen Aufgaben besser zu erfüllen. Schongauers Frauen heiligt ihre geschmeidige Linienkraft, und der Adel ihres Auftretens und die persönliche Note des Künstlers wird als eine Zutat empfunden, die sich mühelos der vorhandenen Formentradition einfügt. Dürers Gestalten bringen von Anfang an ein anderes Geburtsrecht mit; sie können unerkannt bleiben, aber niemals anonym sein, Form und Inhalt schließt sich bei ihnen fugenlos zum Ausdruck einer geistigen Individualität zusammen. Dürers Heilige sind nicht weniger fromm als ihre Vorläufer, aber es ist seine Frommheit, die sie erfüllt, und Frommheit von Zeit, Volk und Gesellschaft nur insofern, als sie durch seine Einzelpersönlichkeit hindurchgegangen sind. Die künstlerische Individualität wird zum Organ und Träger der sozialen Funktionen der Kunst; diese steht, indem sie sich in einzelnen kristallisiert, mit allen Lebensmächten in enger Wechselwirkung. Dürer hat einen Bann gebrochen, seine Erscheinung scheidet für den deutschen Norden zwei Zeitalter; das Mittelalter von der Periode, in der Altdorfer heranwuchs. Dieser war kein Schüler Dürers, aber Dürer muß das wichtigste Bildungselement seiner Lehrjahre in dem gleichen Sinn genannt werden, wie Goethe an seiner Jahrhundertwende das maßgebende geistige Erlebnis jedes heranwachsenden Deutschen – ob er Goethe kannte oder nicht – gewesen ist.

Dürer nicht als Lehrer, aber als Anreger, Aufrüttler, Befreier. Was aber war der Grund, in den er seine starken Fäden schlug? Altdorfers Frühwerke zeichnet ein fertig-unfertiger Charakter sehr kenntlich aus, eine anmutig herbe Unreife, in der sich kommende Reife vorbereitet. Einer starken und persönlichen Empfindung versagen die Ausdrucksmittel; eine künstlerische Begabung tastet unsicher, nicht so sehr in dem, was sie will, als in dem, was sie kann. Das, was man als das Dilettantische bei Altdorfer empfindet, ist bei seinen Jugendwerken ganz besonders merklich; es liegt nahe, es aus besonderen Umständen seiner Lernzeit zu erklären. Weder in der werkstattmäßigen Schulung bei

einem Altarmeister noch in der Praxis eines berufsmäßigen Stechers konnte eine solche Begabung heranreifen; sie mußte sich ihre Ausdrucksfähigkeit in einem anderen Medium erworben haben. Altdorfers unausrottbare Antimonumentalität, seine Gleichgültigkeit gegen alle Probleme der Großmalerei, seine Freude an liebevoller Ausbreitung des Details, seine Neigung für kleines Format, in dem er sich zeitlebens am wohlsten fühlte, machen es wahrscheinlich, daß ein Miniaturmaler sein Lehrer gewesen ist. Hier knüpft man innerhalb der sonst ziemlich unerfaßbaren Regensburger Maler des fünfzehnten Jahrhunderts einigermaßen an Bekanntes an; Berthold Furtmeyrs Miniaturstil ist – wenigstens als Gattungsbegriff – eine gegebene Größe; die verschiedenen Hände, die an den großen, unter Furtmeyrs Namen gehenden Buchausstattungen unterscheidbar sind, werden durch den künstlerischen Willen des leitenden Meisters zusammengehalten. Aber von diesem Furtmeyrschen Stil führt keine direkte Verbindung zu dem Altdorfers; denn jener entspricht genau dem Dezennium 1471–1481, das die beiden Hauptwerke des Buchmalers, ein Altes Testament in Maihingen und das fünfbändige Missale für Bernhard von Rohr in München, einfassen. Die zahlreichen Miniaturisten, die aus dem Vierteljahrhundert bis 1505 in Regensburg überliefert werden, sind aber bloße Namen, mit denen sich die Vorstellung einer bestimmten Kunstweise nicht verbindet. Der Weg von Furtmeyr zu Altdorfer ist zu groß, nur allgemeine Zusammenhänge lassen sich feststellen: eine lyrische Gesamtstimmung, Vorliebe für die Landschaft, Interesse an atmosphärischen Erscheinungen; schon eine Furtmeyrsche Miniatur ist bemüht, einen einheitlichen Naturausschnitt zu geben. Aber all diese Eigenschaften sind in der oberdeutschen Malerei viel zu allgemein, als daß sich auf Grund ihrer ein engerer Zusammenhang feststellen ließe; es fehlt an Zwischengliedern. Ein Gebetbuch im Stift Nonnberg in Salzburg, das im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, ist wenigstens stilgeschichtlich als solches anzusehen; es vereinigt in seinen Blättern die zwei Stilstufen Furtmeyrs und Altdorfers. Eine Anzahl seiner Miniaturen steht dem

sauberen, niederländisch geschulten echten Miniaturenstil Furtmeyrs ungemein nahe, eine zweite Gruppe zeigt jene zeichnerische Auflockerung des Buchschmucks, die im Gebetbuch Kaiser Maximilians ihre klassische Form gefunden hat, und ist im Figürlichen wie im Ornamentalen den ersten Arbeiten Altdorfers nahe verwandt. Ich war lange versucht, dieses Buch für das gesuchte Verbindungsglied zu halten; ich neige heute eher dazu, es mehr als typisches Erzeugnis einer zwischen Alt und Neu schwankenden Übergangskunst zu halten. Das gleiche Zwitterwesen zwischen den Ausläufern der naturalisierten spätgotischen Ranke und dem gotisierten Renaissancezierglied, zwischen miniaturmäßiger Flächenstilisierung und zeichnerischer Unmittelbarkeit begegnet auch in den Zeugbüchern, die Jörg Kölderer für Kaiser Maximilian ausgeschmückt hatte. Die Verwandtschaft ist so zwingend, daß das Salzburger Gebetbuch wohl dem Kreis des Innsbruckers zuzuzählen ist; für Altdorfer behält es seine Bedeutung nur insofern, als es gewissermaßen zeigt, wie er sich entwickeln konnte, eine theoretische Konstruktion mit einem Parallelbeispiel stützend. Denn aus der auffallenden Verwandtschaft der modernen Blätter in Salzburg mit Altdorfers Frühstil die Folgerung zu ziehen, daß Altdorfer ein Schüler Kölderers gewesen sei, scheint mir zu gewagt; das Gebetbuch ist doch wohl nicht vor 1510 entstanden, wo Altdorfer unmittelbarer Schülerschaft bereits entwachsen war und selbst bereits einen Einfluß auf den weit unbedeutenderen Tiroler ausüben konnte. Es gehört eben zu den Zeugnissen des im ersten Jahrzehnt wie ein Lauffeuer an vielen Stellen zugleich aufflackernden Donaustils, an dessen Werden Altdorfer aktiv und passiv Anteil hat. Er hilft den Stil bilden, wie der Stil ihn.

Infolgedessen versagt noch immer jeder Versuch, eine unmittelbare Filiation für unsern Meister festzustellen. Wie Dürers große feste Kunst, so ist auch der brodelnde Gärungsprozeß, aus dem der Donaustil hervorgeht, ein Element für seine Bildung gewesen; in welcher Form die unmittelbare Beziehung vor sich ging, entzieht sich auch hier unserer Kenntnis. Eher als Tirol kommt wohl Bayern, das an dieser Stilbildung

Anteil hat, schon deshalb in Betracht, weil Altdorfer hier lebte und das Dürftige, was wir über seine Abstammung und seine ersten Lebensjahre wissen, diese Vermutung bestätigt. Auch hier sind die Voraussetzungen gegeben; jenes andeutende Interesse an der Natur, das bei Furtmeyr ererbte Schemen belebt, wächst hier zur Freude am selbständig gesehenen Landschaftsbilde aus; die Erzählung wird erregter, die Gebärden laden weiter aus, aber ein gedämpfter Lyrismus läßt wahrhaft dramatische Wucht nicht aufkommen. Wie im Puppenspiel schreiten Figürchen durch unwahrscheinliche Festlandschaft, die zierlich gedrehten Glieder vom Schwall prunkvoller Gewänder umrauscht, drahtgezogene Gesten und verzerrte Grimassen darbietend, von einem spätgotischen Krampf durchschüttelt, der sich in heitere Zustandsschilderung zu lösen anschickt. Jan Pollak ist der führende Künstler der Generation, die dem Donaustil den Boden lockert; eine Auffindung des heiligen Kreuzes in Lambach, ein Sippenbild der Sammlung Figdor in Wien, die ich früher, ohne ihren Urheber zu erkennen, mit Altdorfers Anfängen in Zusammenhang brachte, gehören unzweifelhaft Pollak an, der ebenso sicher hier nur einen breiteren Stil vertritt. Auch der Landshuter Mair steht in ähnlichem Verwandtschaftsverhältnis zu Altdorfer, und die nachmalige mühelose Ausbreitung von dessen Stil in Bayern erklärt sich dadurch, daß diese Keime in mütterlichen Boden fielen; hier wurde alte Blutsverwandtschaft geweckt.

Die neue Auffassung, die in Dürer die konzentrierteste Schlagkraft gewinnt, hat sich im Medium des bayrischen Stammeswesens etwas andersartig entwickelt; die Energie erweicht sich, die dramatische Spannung wandelt sich in lyrische Sinnigkeit; durch diese Umformung und Anpassung des Neuen an eigenstes Bedürfnis wird es mundgerechter und leichter aufnehmbar gemacht. In diesem Sinn ist vielleicht ein in neuerer Zeit gemachter, in seiner wörtlichen Auffassung Widerspruch erregender Versuch zu verstehen, Altdorfers Frühstil aus einem Zusammenhang mit dem Stecher M. Z. zu erklären. Die Argumente, die für ein direktes Schulverhältnis vorgebracht wurden, sind nicht zwingend,

aber es bleibt beim Durchblättern des Werkes des M. Z. allerdings der Gesamteindruck zurück, daß er geeignet war, zwischen dem Stil Dürers und dem Altdorfers zu vermitteln, da er die Anregungen, die er von jenem empfängt, in das Idiom übersetzt, das diesem geläufiger und auch genehmer sein mußte. Dürers Wucht muß einem Temperament, wie es der junge Altdorfer besessen haben mag, zunächst fremdartig und unfaßbar gewesen sein; erst an der Umsetzung, wie sie die Stiche eines M. Z. und manches andern Zeitgenossen boten, mochte er sich an das größere Format des Vorbilds gewöhnen, das auch in der Verwässerung des Zwischenmediums noch durchwirkt.

Der in der Erde steckende Unterbau von Altdorfers künstlerischer Entwicklung läßt sich nach alledem so charakterisieren. Ein leicht empfängliches, mit seiner Empfindung seinem Können voraneilendes Talent wird von der Welle gestreift, deren sichtbarster Exponent in deutschen Landen Dürer ist; zu dessen instinktiv gegrüßter Kunst erzieht der Jüngling sich an verwandterer Schaffensweise, in der der Wille neuer Zeit handlichere Form gefunden hat. Sein Handwerkszeug hat er in einer Miniatorenschule bereitet, und nur allmählich, in eigener Arbeit und unter allseits auf ihn einstürmenden Einflüssen paßt er das dort Gelernte den verschiedenen neuen Techniken an, deren er sich bedient.

Zuunterst unter diesem angenommenen Lehrgang liegt die mitgebrachte Wesensart des Künstlers. Der das Gesamtbild bestimmende Eindruck läßt eine weiche, anmutige Persönlichkeit vermuten, leicht mitgerissen von des eigenen Blutes rascher Erregbarkeit; ein stilles poetisches Temperament, dem sich alle in Natur, Geschichte oder Leben gegebene Wirklichkeit mit einem dichterischen Schimmer überkleidet; ein Schwärmer, dem inbrünstiger Fanatismus so gut wie sanfte Hingabe Verwandtes in der Brust erweckt. Kein Sohn der Tat, aber einer, der Taten träumen mochte.

Die Zeit in ihrem tiefen dunklen Drängen war voll von ähnlichen Erscheinungen; ihr gärender Saft quoll nach innen, wie er wild und

heiß nach außen brach. Die innere Unruhe der Periode erfüllt Altdorfers Bild mit einer modernen Nervosität, er stellt sich — wie dies in allen Zeiten des Zusammenbruchs geschieht — auf sich selbst, auf den Reichtum ererbter und im Leben vermehrter Art vertrauend. Dem Volk, in dessen Mitte er stand und schuf, im Wesen stammverwandt, reich und beglückend hinauswirkend und aus der Umwelt beglückt und bereichert. Schon den Jüngling stellen wir gern in diese alles weitere Wachsen bestimmende Harmonie. Er wächst in der alten Bischofstadt auf, in deren mittelalterliches Bild sich antike Züge unauslöslich eingezeichnet haben. Trotz des bedeutenden Dombaus wirkt Regensburg noch heute auffallend romanisch; der gotische Höhendrang brach sich hier an eingeborenem Sinn für geschlossene kubische Form, für lastende Horizontalen und kleinbogiges Detail. Es ist vergebens, diese Erscheinung erklären zu wollen; man hat auf verwandte Erscheinungen in anderen Römerorten im Norden hingewiesen, an einen in diesem mit Römerblut gedüngten Boden zurückgebliebenen Keim gedacht, der der Entfaltung der Gotik am Marke fraß. Sei es, wie es sei; sicher hat das Erlebnis des alten Regensburg in Altdorfers Werden eingewirkt. Das Helldunkel seiner engen Straßen und tiefen Höfe spielt in den Hallen, in die er seine Figuren setzt; die wuchtigen Geschlechtertürme, rund und quadratisch, die noch heute das unvergeßliche Bild der Stadt bestimmen, leben in seinen phantastischen Stadthintergründen; und in seinen tiefen Landschaften atmet der wohlig empfundene Gegensatz zur düstern Enge der steinernen Stadt. In ihr und außer ihr hatte er sein Malerauge erzogen; im Augenblick, da er uns begegnet, sehen wir ihn bemüht, die ungeschulte Hand diesem Sehen und Fühlen zu unterwerfen.



Die heilige Katharina Schm. 25. [illegible] S. 4 Kupferstich

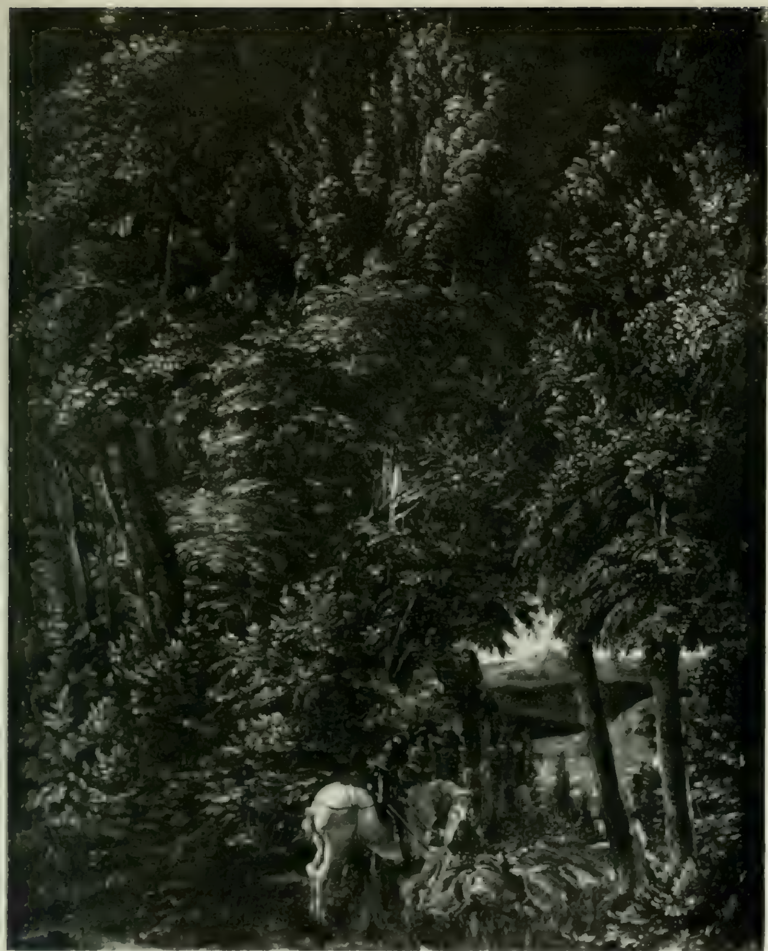
DIE FRÜHWERKE



Prudentia. Schm. 49. 1506. (S. 36) Kupferstich

ÄUSSERE EREIGNISSE und scharfe Stilwandlungen gliedern Altdorfers gemächlich hinströmende Entwicklung so deutlich, daß eine Einteilung seiner Laufbahn sich zwanglos ergibt. Von 1506, dem Jahre, aus dem uns seine ersten Arbeiten bekannt sind, bis 1511 erstreckt sich eine zusammengehörige Periode, die zur folgenden Zeit genau im Verhältnis von Jünglingsalter zur Mannesreife steht; der Trennungsstrich, der gleichermaßen durch Vorzüge und Mängel hindurchgeht und sowohl Stimmung als Fertigkeit in Vorher und Nachher scheidet, ist scharf genug, daß man irgendein äußeres Ereignis mit ihm in Verbindung zu bringen versucht ist. Neue Eindrücke müssen den Dämmernden geweckt, eine Ortsveränderung ihn aus den gewohnten Bahnen gerissen haben; man kann annehmen, daß er in diesem Jahre eine Donaureise unternahm, sich an Land und Leuten erfrischte und inmitten einer großartigeren Natur die Bekanntschaft mit einem großen Künstler machte, die ihm zum tiefen Erlebnis wurde.

Mit ein paar linkischen Stichen und einer Zeichnung tritt Altdorfer im Jahre 1506 vor unsere Augen; die Zeichnung ist dabei in der Beherrschung der Mittel den graphischen Blättchen so sehr überlegen, daß wir diesen das Ausprobieren neuer Technik, jener die Bewegung auf gewohntem Boden anmerken. Die Stoffwelt setzt sich aus religiösen und mythologischen Vorstellungen zusammen, die eine gleiche



Der Drachenkampf des heiligen Georg 1510 (S. 55) München



Die Stigmatisation des heiligen Franziskus. 1507. (S. 41) Berlin

naive, liebenswürdige Stimmung erfüllt; die Unbefangenheit der Jugend wirkt zu gleicher Zeit wie ein Frühlingsbote des heraufkommenden Renaissancegeistes. Der junge Künstler fühlt sich ihm verwandt; er lechzt nach Unbekanntem, das er kommen ahnt, und bringt ihm pochenden Herzens sein Erstlingsopfer. Das größte Blatt dieser ersten Gruppe (Schm. 49) zeigt die „Prudentia“ auf dem Drachen sitzend, im Spiegel, der ihr Attribut ist, ihr Backfischgesichtchen prüfend. Die junge Frau in reicher, aufmerksam gesehener Zeittracht und mit dem lockeren Blütenkranz auf dem offenen Haar, behäbig auf dem Untier sitzend, das sich gehorsam unter sie breitet, wirkt wie ein Modebildchen; trotz des allegorischen Aufwands ist an keine Erhöhung des Stils irgendwie gedacht, wir sehen ein Regensburger Bürgermädchen, in dessen Darstellung eine Erinnerung an den Typ der christlichen Drachenjungfrau, der heiligen Margarethe, nachklingt. Und doch hat das Blättchen vornehmere Ahnherren und höheren Ehrgeiz; man hat sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Komposition auf das gleiche italienische Niello zurückgeht, von dem Altdorfer viele Jahre später die Anregung zu einer zweiten Prudentia empfing; hat in der Tat das Niello beide Stiche angeregt, dann ist der Unterschied zwischen der bewußteren und verständnis-

volleren Übernahme durch das spätere Blatt und der naiven Entlehnung durch das frühe Werk sehr lehrreich. Bei allem täppischen Wesen blüht dieses frischer als die etwas trockene Fertigkeit des andern. Aber sein Zusammenhang mit dem Niello scheint nicht ganz unzweifelhaft; vielleicht war es nur ein ähnlicher Typ, der zur Umsetzung reizte, denn die Abhängigkeit von einem Niello erscheint sicher. Deren energischen Schwarzweiß-Kontrasten hat der junge Altdorfer, nicht nur in diesem Blatte, wesentliche künstlerische Anregungen zu danken. Die Niellowirkung bestimmt seine Gesamthaltung; aus fettem Schwarz des Grundes blüht das helle Weiß der Kopfpartie und der Kniee heraus, eingerahmt vom grauen Halbton der Basis und eines Mittelstücks – des von feinem Gefältel umschlossenen Oberkörpers –, das die beiden großen hellen Flecke auseinanderhält. Diese ganze, im Schwarzweiß farbig wirkende Verteilung stammt nicht aus der deutschen graphischen Tradition, sondern ist eine der im Zuge befindlichen Auseinandersetzungen mit der italienischen Kunst. Sie ist auch keine vereinzelte Erscheinung in diesem Erstlingsjahr Altdorfers; zwei unbeholfene Versuche, ein Mars (Schm. zugeschr. 7), der einem sonst ziemlich treuen nachempfundenen Vorbild in einer wehenden Dra-



Der heilige Hieronymus. 1507. (S. 41) Berlin

perie einen spätgotischen Schnörkel anfügt, und eine erst kürzlich hervorgezogene Flora, die ein ähnlich klassisches Vorbild ziemlich verballhornt, sowie der Knabenkopf (Schm. 73), der an oberitalienische Jünglingstypen erinnert, haben denselben Ursprung in einer ihrer selbst noch nicht klaren Sehnsucht nach der Kunst Italiens. Bedeutender steht neben diesen ersten Experimenten das Hauptblatt der Versuchung der Einsiedler (Schm. 27), dessen unmittelbare Vorlage sich allerdings nicht nachweisen läßt, das aber ebenfalls unzweideutig italianisiert. Der Kontrast zwischen dem nackten blühenden Frauenfleisch und der von Alter und Entbehrungen zermürbten Hinfälligkeit der Greise, der dieses Thema und seine Verwandten so beliebt gemacht hat, ist hier mit sehr nordischen Augen gesehen; die beiden in ihrer Frommheit bedrängten Greise drängen sich, über ihre Kruzifixe gebeugt, hilfsbedürftig aneinander, und ihrem unentschieden gefärbten Klumpen gegenüber steht mit gelösten Gliedern die nackte Unholdin, die die ovale Fruchtschüssel mit ihren schwer kämpfenden Opfern kompositionell verbindet. Das Spukhafte der Stimmung, von den knorrigen Baumstämmen, vom Hexenhandwerkszeug am linken Bildrand und von der flackrigen Beleuchtung unterstützt, vermag die Erinnerung an ein mythologisches Element nicht völlig auszulöschen, das den Gespenstern des Südens als Mitgift der Sonne anhaftet. Dieses Stehen in weichen Knien, diese Verschiebung der Hüften, dieses reiche Motiv der über den Leib greifenden Arme, der ganze um Silhouettewirkung bemühte und dennoch zaghafte Kontur gehen auf Blätter Barbaris zurück, des welschen Auflockerers nordischen Erdreichs. Die früheste Zeichnung Altdorfers, zwei allegorische Frauen mit Fruchtkorb (Berlin, Kupferstichkabinett), zeigen gleichen Ursprung, reiner und unreiner, weil der Mangel an Widerständen der Materie dem Künstler freieres Sichgehenlassen gestattet. Überschlanke Figuren ohne Knochengerüste, in allem körperlichen Tun, Stehen, Greifen, Halten, von rührender Hilflosigkeit; die wehenden, gerafften, aufgebundenen Gewänder ohne jedes Funktionsgefühl. Der ganze Aufbau mit dem zwanglosen Wechsel der frontalen und der seitlich gesehenen Figur dennoch rhythmisch bewegt und von



[illegible] [illegible]



Venus und Amor. Zeichnung. 1508. (S. 44) Berlin

dem Ziermotiv des strotzenden Fruchtkorbs geschickt bekrönt. Der neue Wille ist in diesem Frühblatt erstaunlich klar; eine in Thema und Form in sich ruhende Komposition, nicht Studienblatt noch Vorbereitung eines anderen Werks, der künstlerischen Idee ganz untergeordnet, der sie entsprang. Eine lange Emanzipation der Zeichnung mußte vorangehen, um ein solches Blatt möglich zu machen.

Neben diesen italienisch angehauchten und über die bloße Form hinaus von neuen Absichten erfüllten Arbeiten entstanden andere, die offenbar in ganz anderen Zentren wurzeln; Heiligenbildchen, die schon gegenständlich stärker am Herkömmlichen haften, aber auch künstlerisch dem Ideenkreis angehören, den dieses Herkommen sich in Jahrhunderten aufgebaut hatte. Der Stich der hl. Katharina (Schm. 25) und sein Gegenstück mit der hl. Barbara – ihre alte Zusammengehörigkeit beweist nicht nur das gleiche Format, sondern auch eine alte gegenseitige Holzschnittkopie des Paares vom Meister H R – zeigt charakteristischen Miniaturenstil; Mensch und Landschaft zusammengepackt, aber in der andeutenden Ausdrucksweise zum Extrakt abgekürzt. Andächtige Bildchen dieser Art zeigt das erwähnte Salzburger Gebetbuch, ähnliche Sitzfigürchen, um die ein Landschaftsrahmen zu denken ist, der Randschmuck der Zeugbücher Maximilians. Schon im sicheren Verhältnis der Figuren zur Bildfläche, in der Übereinstimmung des zierlichen Gefältels mit dem ganzen Motiv macht sich der starke Schutz

fester Überlieferung geltend. Das zeitliche Verhältnis der beiden Gruppen läßt sich nicht bestimmen, sie wirkten wohl von Anfang ineinander, treibende und beharrende Kraft alternierend, die eine der Rohstoff, das Ergebnis von Altdorfers Abstammung und erster Erziehung, die andere schon



Frau mit Federhut. Schm. 66. (S. 44   Kupferstich

von den ersten Anregungen umgeformt, die der Jüngling gierig und unruhig an sich riß. Die Madonna mit dem Kind und zwei Engeln von 1507 (Schm. 9) bestätigt die naturgewachsene Unmittelbarkeit dieser Stich-Miniaturen: sie ist echtester Altdorfer und enthält ein gutes Stück seiner weiteren Entwicklung im Keime. Ganz malerisch aufgefaßt, die sanfte Idylle der Hauptgruppe von einer angedeuteten Landschaft abgehoben, in der sich bereits spezifische Elemente seiner Landschaften – der kahle Fels, die triefenden Nadelbäume, die von Licht und Schatten umspielten Türme im Westen – bemerken lassen.

Aus der gleichen Sphäre stammen die frühesten Bilder Altdorfers, zwei kleine Täfelchen mit je einem Heiligen in Berlin; es sind die Pendants zu den hl. Jungfrauen der Stiche, nur aus dem Miniaturcharakter in den des wirklichen Andachtsbildes gerückt: die fromme Beschaulichkeit des dargestellten Heiligen bildet das eigentliche Thema des Bildes. Es sind noch nicht Menschen in Landschaft, sondern Menschen vor Landschaft; das hohe Dreieck ihrer Gestalt beherrscht, von Baumstämmen eingerahmt und betont, die Bildfläche; die Land-



[illegible]   Kupferstich



Maria mit Kind Kupferstich
Schm. 1 1509. (S. 46)

schaft ist schöne ferne Welt. Die kompositionelle Umarbeitung des Dürerschen Holzschnittes, der dem Franziskus als Vorlage gedient hat, ist sehr beträchtlich; im Holzschnitt eine Szene aus dem Leben heiliger Mönche, ein Wunder, das sich in einer reichen Natur vollzieht. Im Bilde Altdorfers ein Heiliger, der die Titel seiner Heiligkeit zeigt; der wundervolle Vorgang der Stigmatisation, durch den Baum in der Mitte klärlich in Ursache und Wirkung zerlegt, ist zum Attribut geworden, das zu dem Heiligen gehört. Die Vergleichung mit Dürer enthüllt nicht nur die Selbständigkeit in der Entlehnung, sondern auch die Schwächen des jüngeren Künstlers; die Hände des Franziskus, die dort inbrünstig den Strahl empfangen, sind ohne Kraft und Ausdruck, der Asketenkopf ist zum Kaplansgesicht trivialisiert. Der Hieronymus hält mühsam sein gleitendes Buch vor dem wirren Schwall des gebauschten Gewandes; helle blonde Haltung des Kolorits entnervt den ausgemergelten Asketen. Hinten aber, wie ein Gobelin, der hinter eine Figur gespannt wäre, sonnt sich ein liebreizendes Tal, dessen Detailfülle ineinanderfließt zum Bilde einer einheitlich geschauten Landschaft.

Die Charakterzüge, die sich den ersten unsicheren Versuchen ablesen lassen, bleiben für das ganze Jugendwerk bestimmend; mythologische und religiöse Gegenstände werden ohne sehr tiefen Unterschied in ihrem Stimmungsgehalt, in kleinen Bildern und Blättern mit immerhin zunehmender Fertigkeit behandelt. Die Proportionen der Figuren bleiben



Liebespaar. Zeichnung, [illegible] Weimar

übermäßig gestreckt, ihre Standfestigkeit und ihr Körpergefühl gering; die Gesichter sind von anmutiger Leere, kleinlich im Detail, ohne geistigen Ausdruck. Die Augen wirken oft wie in weiches Wachs gedrückt. Die Freude am gehäuften Schwall der Gewänder hält an; die reiche zeitgenossische Tracht mit Puffen und Schlitzen und mit den

bizarren Kopfbedeckungen bieten willkommene Motive. Ein phantastisch dekoratives Element, das einen Stich ins Maskeradenhafte hat, wird sichtlich bevorzugt. Diesen Dingen wird mit gutem Blick eine Wirkung abgewonnen; die Kompositionen stehen mit überraschender Pikanterie in der Fläche, werden von Luft umflutet, auch wo sich der landschaftliche Umraum auf knappste Andeutungen beschränkt. Wo Landschaft ausführlicher gegeben wird, wird sie tiefer, durchsonnter, einheitlicher; schon verzehrt sie mehr und mehr vom Interesse an den Figuren, im Münchner hl. Georg haben wir schon fast ein reines Landschaftsbild.

Das Material ist großenteils durch beigeschriebene Jahreszahlen festgelegt, Verwandtes schließt sich unschwer an. Unter den Stichen ist die Venus mit dem Amor den früheren Versuchen am nächsten verwandt; Venus im Zeitkostüm mit dem Schlüsselbund an der Hüfte und einem Kopfputz aus wallenden Federn spricht mit kleinbürgerlicher Gestikulation auf den kleinen nackten Amorbuben ein, der sich ihr ungebärdig zu entziehen sucht. Die familiäre Auffassung dieses Lukianschen Göttergesprächs macht sich auf der vorbereitenden Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts noch breiter als auf dem sehr zügigen Stich geltend, der ein Unikum der Bibliothèque Nationale in Paris zu sein scheint; das Blatt ist später gestutzt worden, und nur sein oberer Teil, der Frauenkopf mit dem gleich kühnen Ausschnitt und Hutschmuck, hat weitere Verbreitung gefunden (Schm. 66). Der sichere Geschmack, mit dem der Ausschnitt hergestellt ist, macht es wahrscheinlich, daß der Künstler selbst die Operation vornahm; er machte aus einer Szene mit komischem Beigeschmack ein künstliches Fragment von eigenartiger Wirkung, ein keckes, sehr glückliches Bildchen mit einer an Zeitsatire anklingenden Pikanterie. In der Behandlung nächst verwandt ist der als „Fahnenträger und Marketenderin“ bezeichnete Stich (Schm. 65), der den malerischen Reiz wilden Kriegsvolks mit pointierender Verve herausholt; die Übereinstimmung mit der Venus mahnt daran, daß ein solcher, impressionistisch kühner Ausschnitt wohl nicht von Anfang an geplant



Der heilige Nikolaus beschwört den Sturm. Zeichnung (S. 48) Oxford

gewesen ist; auch hier liegt wohl ein künstliches Bruchstück vor, das konzentrierter Wirkung zuliebe entstanden ist. Auch bei dem Weib mit dem Leuchter (Schm. 69) könnte man Bedenken hegen, ob hier die ursprüngliche Fassung vorliegt; wahrscheinlicher ist, daß ein abgeschlossenes Ganzes nachträglich verstümmelt wurde.

Die Madonna von 1509 (Schm. 10), auf deren Abhängigkeit von Dürers Stich B. 31 schon hingewiesen wurde, ist wichtig, weil Altdorfer diesen Typ nachmals weitergebildet hat; er übernimmt von Dürer die ganze Anordnung, ballt aber das Gewand reicher, läßt das Haar üppiger fluten, gibt dem Antlitz der Mutter eine leere Gutmütigkeit und dem Kinde einen kindlicheren Habitus; diese Umsetzung ins volksmäßig Feierliche, das ein nahestehendes Wesen mit äußeren Mitteln erhöht, hat Altdorfer wie ein Konzept späterer Madonnen gedient. Bei ihrem ersten Auftreten wirkt sie, der anregenden Vorlage noch zu nahe, unangenehm leer. Die größere Festigkeit, die Altdorfer der hier zum ersten Male merkbar werdenden Berührung mit Dürer verdankt, kommt zuerst einer Gruppe von Stichen zugute, die diese erste Epoche abschließen: allerhand Krieger von 1509 und 1510, noch immer schlank, aber minder übertrieben in ihren verwogenen Stellungen; ein hl. Sebastian von 1511 (Schm. 23) und zwei allegorische Frauengestalten aus dem gleichen Jahre, Fortuna und Superbia (Schm. 47 und 48), beide noch immer merklich von dem früheren Ideal der Aktfiguren Barbaris (Victoria) überstrahlt, aber zu festerem Gewächs und besserer Haltung fortgeschritten. Endlich ein hl. Christoph von 1511, zu dem eine Zeichnung von 1510 in der Hamburger Kunsthalle die Vorstudie bildet; die schöne Legende, die der Kunst so dankbare Motive bot und die auch zu Altdorfers Lieblingen zählte, ist hier zum ersten Male von ihm behandelt. Schweren Schrittes, die Hand in die Hüfte gestützt, die andere um den Stamm geklammert, der ihm zum Halt dient, stapft der Heilige, das Haar im Winde, durch das seichte Wasser; der wehende Mantel schlingt eine ungeheure Arabeske um seinen Leib und läßt ihn noch riesenhafter erscheinen gegenüber dem Schicksalskinde, das er auf der

Schulter trägt. Die Kraft des Riesen, der nur dem Stärksten dienen wollte, spritzt nach allen Seiten heraus; auf der Hamburger Zeichnung klettert das Kind vorsichtig herum auf seiner schwankenden Höhe, auf dem Stich sitzt es bequem wie ein kleiner Triumphator auf dem stärker gebeugten Nacken seines Trägers, auf einer Zeichnung der Albertina (Albertina-Publikation 772), die ich trotz mancher Bedenken doch dem Meister selbst lassen möchte, bricht der Riese am Fuß der stachligen Berge zusammen, die wie auf der Hamburger Zeichnung das Wasser einsäumen. Von der zügigen Bewegung und der zielbewußten Lebendigkeit von Stich und Zeichnung ist ein weiter Weg zurück zu den ersten schüchternen Versuchen; die gleiche Bahn hat Altdorfer gleichzeitig auch als Maler zurückgelegt.


Der heilige Christoph. Zeichnung. 151[illegible] S. 46 Hamburg

Die Zeichnungen dieser Jahre, die größtenteils auf grundiertem Papier stehen und schon dadurch ihren bildmäßigen Anspruch betonen, lassen sich in drei vielfach ineinanderfließende und einander mehrfach überschneidende Gruppen einteilen. Die eine verwendet plumpe, fast formlose Gestalten, die wie in Säcken in ihren Gewändern stecken, mit

kugeligen Köpfen und kurzfingrigen Händen; diese Vierschrötigkeit der Figuren bewirkt zusammen mit einer starken Leidenschaftlichkeit der Erfindungen eine volkstümliche Wildheit und Frische. Eine Stimmung von bayrisch-österreichischer Marterlkunst weht durch diese Blätter, die mit verblüffender Drastik auf ihre Wirkung losgehen; der hl. Nikolaus, den Sturm besänftigend (Oxford, 1508), Christus am Ölberg (Berlin, 1509) und die Marter der hl. Katharina (München, 1505, falsch datiert, wohl um 1508–1510) haben diesen Erdgeruch. Der Schiffskörper, auf dem sich das geordnete Getümmel der in höchster Erregung durcheinandergeworfenen Schiffsbesatzung aufhäuft, gleitet fest und sicher durch das Chaos, das ihn umbrandet; unten die aufgepeitschten Wellen, oben wüstes Wolkentreiben, dazwischen die beiden parallelen Diagonalen des stürzenden Segels und des Mastbaums, auf dem als Stifter dieses ganzen Unheils ein Teufel hockt. Durch diese energischen Schrägen wäre die ganze Komposition aus der Achse gehoben, wenn nicht die Erscheinung des rettenden Heiligen, die einzige betonte Vertikale im Bild, Gleichgewicht und Ruhe wiederherstellte. Ähnlich votivbildmäßige Handgreiflichkeit zeigt auch die Münchner Zeichnung; die Enthauptungsszene hebt sich wie eine statuarische Gruppe aus dem Raum, den das mit dem Aufwand einer Explosion zusammenstürzende Rad, assistierende Kriegerscharen und der im Gewölk erscheinende Engel wirr erfüllen. Die kühne Verkürzung, die den beim Rad niedergebrochenen Schergen um den Zusammenhang all seiner Gliedmaßen gebracht hat, sei noch besonders erwähnt; sie gehört zum Stil des ganzen Blattes.

Den Übergang zu Blättern, in denen entsprechend den aus der Welt der Ritter und Edelfräulein entnommenen Themen – nur den hl. Andreas in Berlin möchte ich hier noch einreihen – ein preziöserer Stil gewählt ist, bildet die „Edeldame mit Gefolge" in Dessau; das hier verwahrte Exemplar hat wohl den meisten Anspruch, die ursprüngliche Fassung zu sein; das beim Fürsten Liechtenstein (Alb. 721), das die grobe Landsknechtsart jener ins Manierliche übersetzt, steht Altdorfer



Die Marter des heiligen Sebastian. Zeichnung. S. 52 — Braunschweig

noch sehr nahe, das Berliner Blatt ist bloßes Werkstatterzeugnis. Verwandten Geists und ähnlich ausgeführt „Ritter und Dame“ in Berlin (Wiederholung [Alb. 902] in Budapest), das ritterliche Liebespaar von 1508 in Weimar und die „Bannerträgerin“, die zuletzt mit der Sammlung Rodriguez versteigert worden ist (Alb. 1155); die Unsicherheit

des figuralen Aufbaus wird durch die schlanken Proportionen und zierlich fassenden Glieder, das Unstruktive der Draperien durch ihre dekorative Verwendung und Übertreibung noch deutlicher. Wie die Büsten der Damen aus den anklebenden Gewändern herauswachsen, wie diese zu kalligraphischen Schnörkeln ausgezogen sind, gibt der Zierlichkeit der Gestalten etwas Gewolltes; ein novellistisches Interesse an dieser romantischen Welt sollte mitbefriedigt werden.

Zwischen den beiden Arten, bei denen sich die Rücksicht auf ein gedachtes Publikum als stilmitbestimmender Faktor vermuten läßt, gibt es Blätter, die den Hauptweg der Begabung Altdorfers darstellen, Zeichnungen, in denen seine Raum- und Forminteressen am folgerichtigsten ausreifen. Der Kontur ist locker und unentschlossen, die Körperlichkeit unklar, Hände und Füße ganz skizzenhaft; landschaftliche Umgebung wird in verschiedenem Ausmaß angedeutet, aber jedesmal mit den figürlichen Teilen als Ganzes konzipiert. Dadurch sind diese Blätter wichtig, wirkliches Arbeitsmaterial des Künstlers und Vorbereitung seiner weiteren Entwicklung. Zwei Blätter aus der ehemaligen Sammlung Lanna, „Der wilde Mann“ (von 1508, jetzt in London) und der Selbstmord der Thisbe (von 1509, jetzt in Berlin), stehen an der Spitze dieser Reihe; beide sind gegenständlich nicht ganz klar, vielleicht weil eben bei ihnen das einseitige Interesse am menschlichen Geschehen sich aufzulösen beginnt und die Figuren deshalb in ihre landschaftliche Umgebung untertauchen. Der nackte junge Riese stampft durch den Wald, Urgewächs wie dessen Stämme, zwischen denen sich der Blick in eine unbestimmte Tiefe verliert; die Heroine in der Modetracht steht als steile Silhouette gegen den phantastisch verfärbten Himmel, eingeschlossen zwischen Baum und Berg, zwischen denen sich abermals ein weites Tal öffnet. Aber nicht dieser Blick in die Tiefe ist da und dort das Wesentliche; er war etwa auf den beiden kleinen Berliner Heiligentafeln auch vorhanden, ohne ähnlich zu wirken. Das Entscheidende ist, daß diese landschaftliche Szenerie nicht von der Beziehung auf die Vordergrundsfiguren lebt, für die sie da ist und so immer nach vorn gezogen



[illegible] Wien

wird, sondern daß sie die Figuren in sich einsaugt und das Auge im unendlichen Raum einzutauchen nötigt. Der Weg, auf dem sich die Raumauffassung Altdorfers entwickelt, wird in solchen Übergangsblättern deutlich.

Noch ein paar Zeichnungen schließen hier an: der schon erwähnte hl. Christoph in Hamburg, der büßende Hieronymus im British Museum, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten im University College in London, die Marter des hl. Sebastian in Braunschweig, die Mythologie in der Albertina (Alb. 284) mit dem später zugeschriebenen Datum 1510, aber gleich den übrigen wohl aus diesem Jahre; sie haben alle den unsicher fahrigen Strich dieser Frühzeit und ihre jugendliche Frische. Die Landschaftselemente werden weiter ausgebaut, dichter aneinander geschlossen und die Raumcharakteristik, die sich zunächst mit einer suggestiven Andeutung begnügt hatte, wird eingehender. Der Ausschnitt aus der Unendlichkeit wird in seiner individuellen Erscheinung intensiver charakterisiert.

Die mythologische Darstellung in der Albertina gehört vielleicht mit der Landschaft mit der Satyrfamilie in Berlin zusammen; welche Geschichte aus der antiken Sage hier dargestellt sein will, hat sich bisher nicht ermitteln lassen, aber die trotz der nicht bocksfüßigen Bildung des Erschlagenen auf der Wiener Zeichnung mutmaßliche Aufeinanderfolge der beiden dargestellten Szenen zeigt, daß es sich um verschiedene Episoden ein und derselben Erzählung handeln dürfte. Sie muß damals sehr beliebt gewesen sein, denn offenbar ist der gleichfalls rätselhaft gebliebene „Herkules“-Stich (B. 73) Dürers eine weitere, zwischen den beiden Darstellungen Altdorfers zeitlich in der Mitte liegende Episode. Ein gehörnter Satyr sitzt mit einer nackten Frau und einem Kinde im tiefen Waldesdunkel verborgen; er greift nach der Waffe, denn über eine ferne Lichtung führt eine bekleidete Frau einen nackten, mit einem Knüttel bewehrten Mann heran, der nach seinem unsichern Tasten blind zu sein scheint. Bald sind die feindlichen Gruppen aneinander geraten; die Ankömmlinge schlagen auf das ruhende Paar los, der Mann so unsicher,

daß man auch ihn als blind bezeichnet hat; das Kind läuft angstvoll davon. Die Zeichnung dürfte die von Bild und Stich begonnene Erzählung vollenden; der eine der beiden Männer, der, wie gesagt, hier nicht als Satyr charakterisiert ist, ist gefallen, der Sieger stützt seinen Stecken triumphierend auf ihn und spricht auf die nackte Frau ein, die das Kind an sich drückt; die andere



Satyrfamilie 1507. (S. 52 f.) Berlin

Frau ist nun nicht mehr zu sehen, aber die Landschaft ist bis in Einzelheiten hinein die gleiche, in der Altdorfer die Geschichte anheben ließ. Es erscheint unwahrscheinlich, daß es sich nur um eine zufällige Übereinstimmung der Hauptpersonen und Situationen handelt und daß nur Stimmungsbilder aus dem Leben sagenhaften wilden Volks gezeigt werden sollten; wahrscheinlich liegt eine irgendwie populär gewordene Version aus der Herkulesmythe vor – am ehesten möchte der verfolgte und getötete Frauenräuber doch ein mißverstandener Nessus sein –, und Altdorfer hat sie zu einem Stück eigener Poesie zu machen verstanden. Trotz der heimlichen Waldecke, in die die Satyrfamilie gesetzt ist, wirkt die Gesamtcharakteristik der Landschaft eher primitiv; links eine dichte, in manchem Einzelnen schöne Waldkulisse, rechts unvermittelt wie ein

sich öffnendes Fenster ein Blick in die Tiefe; der Ausgleich zwischen den beiden Bildhälften ist nicht recht gelungen.

Aus demselben Jahre wie dieses in seinem blonden Ton lichtdurchflutet wirkende Bild entstand in der Geburt Christi der Kunsthalle in Bremen das erste Nachtstück Altdorfers. Die gemütvolle idyllische Auffassung aus Dürers Marienleben erwärmt diese heilige Nacht; in einer stark verfallenen Ruine, die ein Tor mit der Winterlandschaft verbindet, hat das heilige Paar Zuflucht gefunden; Maria kniet mit vor Andacht und Kälte verklammerten Fingern vor dem Kindchen, um das sich putzige Kinderengelchen bemühen. Der rüstige alte Joseph hebt seine Laterne hoch empor und leuchtet forschend in die Tiefe, von wo zwei Hirten – ihrer ferne sichtbaren Herde enteilt – herankommen. Rechts führt eine Leiter zu dem vermorschten Dachstuhl empor; Engel klettern hinan, andere sitzen schon oben im offenen Gebälk und werfen Strohbündel für das Lager des Kindes herab; einer der kleinen Gesellen ist im Eifer mit heruntergepurzelt, ein Genosse eilt ihm mit gerungenen Händen zu Hilfe. Zwei Dinge fallen in diesem in allen figuralen Teilen so stark den Anfänger verratenden Bilde auf: die Ängstlichkeit, mit der der Raum, vielleicht unter dem Einfluß ähnlicher Anordnungen im Marienleben, konstruiert ist, und der koloristische Ehrgeiz, der sich ein so ungeheuer verwickeltes Lichtproblem stellt. Das künstliche Licht der Laterne kämpft mit dem Mondschein, der mit zauberhaftem Finger in die Wolken malt, und mit dem Schneelicht, das über der ganzen Szene liegt. Beides bestätigt abermals die Unfertigkeit des Malers, gerade die perspektivischen Hilfen bringen den Raumeindruck zum Versagen, und die Beleuchtung bleibt ein unorganischer Schein, der wie aus einer Laterne magica von außen auf das Bild geworfen, sein magisches Leben erhöhen soll. Auch Mondschein und Schneeblick wirken als künstliche Beleuchtung.

Der Fluß der Entwicklung geht nun ein Stück unterirdisch, erst von 1510 sind wieder zwei Bilder datiert, die Landschaft mit dem hl. Georg in München und die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in Berlin,

beide Höhepunkte dieser Jugendjahre. In dem Münchener Bild ist mit instinktiver Entschlossenheit auf die reine Landschaft losgegangen, aber eine Vergleichung mit der späten Landschaft macht deutlich, daß sich das Problem nicht auf ein bloßes Zurückdrängen des Figuralen gegenüber dem Landschaftlichen beschränkt, sondern daß es enge mit dem Drang nach dem unendlichen Raum verknüpft ist. Ein dichter, grüner, braun gesprenkelter Buchenwald, in dessen Lichtung der voll gerüstete Heilige auf bravem Schimmel auf das komisch verkürzte Ungeheuer herangesprengt kommt; rechts rahmen ein paar Stämme ein Fenster in die verblauende Ferne. Die Raumkonstruktion ist der der Berliner Satyrfamilie ähnlich; wie bei dieser dient die Tiefe nur als Repoussoir für die Nähe, als Gegensatz gegen die schmale Bühne, auf der die Szene vor sich geht. Tatsächlich sind die Tiefe an sich und die Nähe an sich zwei verschiedene Medien, die nicht ein einheitliches atmosphärisches Element durchdringt. Infolgedessen stockt die Luft; obwohl die Baumschläge dank der treuen Beobachtung des Malers voneinander verschieden sind, heben sie sich doch nicht voneinander ab, sondern sind zu einer starren Höhle ineinander verklebt. In dieser Raumlosigkeit ist auch keine Bewegung möglich; das spren-



Geburt Christi S. 54 Bremen

gende Pferd hängt regungslos und hilflos mit den Vorderfüßen in der Luft, und der gepanzerte Ritter blickt etwas verlegen auf das groteske Untier zu seinen Füßen.

Eine wesentlich glücklichere Schöpfung ist die Ruhe auf der Flucht, schon durch die umständliche Inschrift als ein Werk besonderer Bedeutung hervorgehoben; es ist ein Votivbild, in das der Maler frommen Herzens all seine Andacht zur heiligen Jungfrau zu legen versuchte. Detail ist auf Detail gehäuft, die Gabe reicher zu machen, aber dieser naive Horror vacui stört die liebliche Stimmung nicht, die über das Bild gebreitet ist. Drei Hauptmotive sind ineinander geknüpft: der prunkvolle Brunnen, die heilige Familie, die daran ruht, die gedrängt volle Landschaft. Das Brunnenbecken, ein beliebtes Requisit von Altdorfers Phantasie, mit der hochgetürmten Brunnensäule strebt offensichtlich nach dem Reichtum der neuen Renaissancekunst; aber es bedarf keines besonderen Hinweises, wie wenig deren Geist getroffen ist. Nordischer Humor und nordische Bizarrerie lockern den architektonischen Aufbau, und überall verschwimmt die Grenze zwischen skulpturalem Schmuck und lebenden Putten; die Bübchen, die die Festons halten oder aus klassischen Muscheln Wasser ausströmen lassen, sind die Geschwister der anderen, die sich in, an und unter dem Becken herumtummeln. Eines watet eifrig durchs Wasser und breitet die Ärmchen nach dem Jesuskind aus, das sich ihm entgegenbeugt, die beiden Bildhälften inhaltlich und kompositionell verknüpfend. Blond und behäbig sitzt die Jungfrau, mütterlich über das strampelnde Kind gebeugt, das sie mit der Rechten hält, und greift mit der Linken nach dem Fruchtkorb, den der alte bäuerische Joseph herzubringt; mit ihrer kugeligen Stirn, unter der sich Augen, Nase und Mündchen zusammendrängen, mit den hängenden Haaren und kurzfingrigen Händen gehört sie noch völlig dem frühen Frauentyp Altdorfers (Berliner Zeichnung, Satyrfrau usw.) an. Hinter der scharf eingerissenen zackigen Silhouette der ruhenden Wanderer am Brunnen eine reiche Landschaft, die der Maler der Jungfrau zu Füßen legt; vorn ein schon mit baumeisterlicher Liebe, wenn auch



Heilige Familie am Brunnen 1510 S. 56 Berlin

noch nicht Treue wiedergegebenes großes, schindelgedecktes Bauwerk, das sich in eine offene Arkade fortsetzt, dahinter ein Städtchen mit ragenden Giebelhäusern und einem festen Bergschloß, ganz hinten ein waldiger, buchtenreicher Uferstreifen, der sich an die verblauenden Berge verliert. Noch wirkt manches in diesem Tiefenbau gequält und

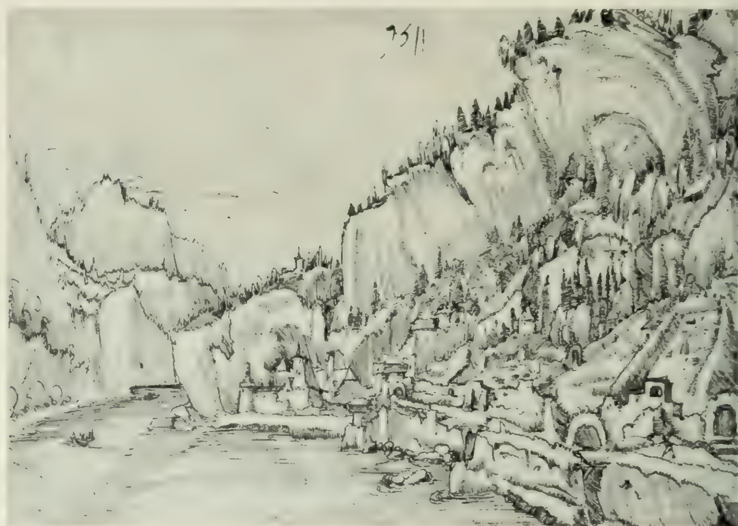
konstruiert, aber der Zusammenschluß aller Teile ist ungleich zwingender geworden, der Pfahl, den die Brunnensäule links ins Bild nagelt, bildet eine kräftige Angel, die den Blick ins Weite dreht.

Das Bild ist eine der sinnigsten und anmutvollsten Erfindungen des Künstlers. Es atmet die menschliche und liebenswürdige Innigkeit der Blätter des Marienlebens und zeigt vielleicht auch in seiner mürben lockeren Malerei Verwandtschaft mit Dürer. Gerade um diese Zeit hat dieser, von Venedig zurückgekehrt, seine Farbengebung zu einer milden Pastellwirkung abgetönt; an die Madonna mit dem Zeisig, die in diesem gleichen Jahr entstand, erinnert die ganze farbige Haltung des Altdorferschen Bildes am meisten. Um 1509/10 hat die Annäherung an Dürer ihren Höhepunkt erreicht; unmittelbar danach müssen neue Eindrücke auf Altdorfer eingeströmt sein, die eine merkliche Wandlung in seinem Stil hervorbrachten.



DIE DONAUREISE

DIE Wandlung, die um 1511 bei Altdorfer eintritt, ist in erster Linie eine stilistische. Der weiche, zittrige Kontur weicht einer sicheren Umrißlinie; die einzelnen Figuren werden klarer und bestimmter in ihrem Auftreten und verrichten, was sie zu tun haben, mit neuer Energie. Diese Einzelfiguren sind aber nicht mehr an sich Gegenstand des Hauptinteresses des Künstlers; er zieht es vor, sie zu reichen



Donaulandschaft. Zeichnung. 1511. (S. 62) Budapest

Kompositionen zusammenzufügen, die ein architektonischer oder landschaftlicher Rahmen umfängt. Mit ganz neuer Entschlossenheit wird auf die Bildeinheit losgegangen, so daß alle früheren Ansätze daneben wie Flickwerk wirken. Ein äußeres Merkmal des veränderten Stilwollens ist die Abkehr vom Kupferstich und die Zuwendung zum Holzschnitt; seine kräftigeren Linien und seine tonigere Gesamtwirkung machen ihn den neuen Zielen des Künstlers geeigneter. Daneben pflegt er mit

besonderem Eifer der Zeichnung, eine große Anzahl von Blättern stammt aus den Jahren unmittelbar nach 1511; die Bilderproduktion tritt zurück, um erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts wieder aufzuleben.

Einzelne Züge hatten bereits in den vorangegangenen Jahren die Wandlung vorbereitet; ihr jähes und kraftvolles Eintreten läßt jedoch die Einwirkung äußerer Ereignisse wahrscheinlich erscheinen; neue



[illegible] Zeichnung N. 62 — Wien, Akademie

Einflüsse müssen auf Altdorfer eingewirkt haben, neue künstlerische Anregungen in sein Gesichtsfeld getreten sein. Am leichtesten könnte eine Ortsveränderung diese Möglichkeiten geboten haben; eine Reihe überzeugender Beobachtungen haben diese theoretisch zu postulierende Reise zu einer biographischen Tatsache gemacht. 1511 ist Altdorfer donauabwärts gereist, hat die Romantik des bergumsäumten Stromes in sich getrunken und in der Alpenwelt eine noch gewaltigere Natur



Liebespaar. Schm. 65. 1511. (S. 63) Holzschnitt

in sich aufgenommen. Was stets keimhaft in ihm gelegen war, das Gefühl der Unterordnung unter das Naturganze, muß vor den Wundern, die sich ihm erschlossen, wie eine Offenbarung für ihn geworden sein; die beiden naiven Landschaftszeichnungen in Budapest und Wien (Akademie), die die eigentlichen Urkunden dieser Künstlerfahrt sind, verraten diesen Zusammenbruch aller anthropozentrischen Überbleibsel, das leidenschaftliche Sichhinwerfen an die Brust der Natur. Wie enthusiastisch ist die Landschaft bei aller vedutenmäßigen Treue – die sich bei der Ansicht von Sarmingstein ja kontrollieren läßt – gesteigert; wie starren die Felswände, wie urwaldmäßig biegen sich Riesenbäume, deren wüst zerzauste Kronen an tropische Gewächse erinnern. Diese Aufzeichnungen von einer Reise sind leidenschaftliche Selbstbekenntnisse eines Künstlers, der müde des Zauderns und Zagens auszog, dem Stärksten zu dienen und ihn jubelnd fand. Die erste Inbrunst des neuen Glaubens gibt diesen Blättern den grandiosen Zug; die demütige, tief erschütterte Stimmung des Künstlers ist aus ihnen herauszufühlen. In dieser Stimmung traf ein künstlerischer Eindruck auf ihn, der das von der Natur begonnene Werk vollendete; Altdorfer stieß auf Pacher, der ihm wie der künstlerische Ausdruck dieser erhöhten Natur erschienen sein muß, vor dem St. Wolfganger Altar ist Altdorfer vom Jüngling

zum Manne geworden. Als ein Gereifter kehrte er nach Regensburg zurück. Hier im Geleise gewohnten Lebens staut sich die Übererregung bald zurück, aber es bleibt die neue Einstellung als beruhigter Rest übrig. Die befreiende Wirkung des Blicks in eine größere Welt kommt seinem Schaffen dauernd zugute.



Der heilige Christoph. Schm. 56 Holzschnitt

In der Produktion von 1511 bis etwa 1514 läßt sich das Neue zusammenhängend beobachten, am deutlichsten im Holzschnitt, der um diese Zeit von Altdorfer bevorzugt wird. Eine Anzahl datierter Blätter bildet ein Gerüste, dem sich andere mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit einfügen lassen; der hl. Georg, den Drachen bekämpfend (Schm. 57), der bethlehemitische Kindermord (Schm. 46), das Urteil des Paris (Schm. 62), das Liebespaar im Freien (Schm. 65) entstanden 1511, die Enthauptung des Täufers (Schm. 53), die Auferstehung (Schm. 48) und die in der Zeichnung auf dem Holzstock erhaltene Beweinung Christi in München 1512, der hl. Christoph (Schm. 56), die Verkündigung (Schm. 44), Pyramus und Thisbe (Schm. 38) 1513; außerdem wohl in den Jahren bis 1514: der hl. Hieronymus in der Höhle (Schm. 59), der Fahnenträger in der Landschaft (Schm. 64) und — wenn dieses seltene Blatt nicht als Kopie anzusehen ist — der hl. Georg (Schm. 58). Diese Fruchtbarkeit scheint bis etwa 1517 nachzuwirken, aus welchem Jahre eine

zweite Enthauptung des Täufers (Schm. 54) datiert ist; dem Abschluß dieser Periode sind noch zuzuweisen: der hl. Christoph, der mit dem Jesuskind am Ufer sitzt (Schm. 55), der hl. Hieronymus vor dem Kreuz (Schm. 60) und die Anbetung der Hirten. Endlich gehören in diese Jahre wohl noch zwei Folgen, die eine, die in vierzig Blättern den Sündenfall und die Erlösung erzählt, die andere wohl auch ursprünglich zusammengehörige, aber nur mehr bruchstückweise in Uniken der Wiener Albertina erhaltene, die in winzig kleinen Medaillons Einzelgestalten von Heiligen und Passionsszenen vorführt.

Die letztgenannten Holzschnitte müssen vorweggenommen werden, weil sie ihrer Primitivität willen an die Spitze der Arbeiten in dieser Technik gehören. Sie haben der ihnen zuteil gewordenen Kolorierung dadurch Vorschub geleistet, daß sie fast nur mit Konturen arbeiten und die Innenzeichnung auf ein Mindestmaß reduzieren; dadurch wirken sie altertümlicher als alle anderen Holzschnitte, wobei allerdings das winzige Format, die derbe Anmalung und ihre Ergänzung mit gezeichneten Ornamenten volkstümlichen Charakters mit in Rechnung zu stellen ist. Die breiten, behäbigen Typen mit runden Gesichtern und ganz kleinen Äuglein, die ganze Rundheit der Auffassung verbietet, mit ihrem Entstehungsdatum weit vor 1511 zu gehen; beim Kindermord dieses Jahres kommen ganz ähnliche Erscheinungen vor. Es handelt sich um kleine, scharf beschnittene Holzschnitte, die im Kloster Mondsee im Salzburgischen als Schmuck in Handschriften eingeklebt worden waren; hier hatte sich diese offenbar sehr alte Gepflogenheit zu einer Art Lokalschule entwickelt, die diesen Verzierungsstil pflegte und durch Bemalung und ornamentale Rahmung die den verschiedensten Richtungen angehörigen verwendeten graphischen Blättchen einheitlich ausgestaltete. Für die Datierung ergeben sich keine Hilfen, immerhin kann man aus dem Umstand, daß sich diese wohl von Anfang an zusammengehörigen Blättchen nur hier erhalten haben, mit der mutmaßlichen Anwesenheit Altdorfers in diesen Gegenden in Zusammenhang bringen; da ihre Medaillonform sie von Anfang an dem Zweck zu



Enthauptung Johannes des Täufers. Schw. 29. 1517 (S. 64) Holzschnitt



Der bethlehemitische Kindermord Holzschnitt
Schm. 46. 1511. (S. 63)

bestimmen scheint, dem sie in den Handschriften dienen, so mag sie Altdorfer für das Hausselbst gearbeitet haben. Zwei von ihnen tragen sein Monogramm, die anderen schließen sich ihnen aus stilistischen Gründen zwanglos an. Sie zeigen den Heiland oder Einzelfiguren von Heiligen in ganzer Figur; eine noch winzigere Folge, von der mehrere Blättchen noch in der Handschrift 4101 der Wiener Nationalbibliothek kleben, enthält Brustbilder von Heiligen (Bartholomäus, Andreas, Johannes Ev., Sebastian). Sie bilden in ihrer Frische und in der Originalität ihrer Erhaltung einen ganz besonders niedlichen Heiligenkalender in Taschenformat.

Aber diese Gruppe stellt nur technisch, nicht stilistisch einen Auftakt zu Altdorfers Holzschnittproduktion dar, die sich künstlerisch auf wesentlich anderen Bahnen bewegt. Neu ist an diesen meist mittelgroßen, mit flotter Gleichmäßigkeit behandelten Blättern der frische Erzählerton, den der Künstler anschlägt; er berichtet ausführlich, mit Freude am Detail, seiner Wirkung sicher. Das seelische Geschehen zu enträtseln, lockt ihn weniger, seine Psychologie haftet sehr an der Oberfläche, aber die äußeren Vorgänge weiß er nun mit schlagender Deut-

lichkeit vorzubringen. Sein Kindermord ist kein Drama, das den Beschauer erschüttert; die Wut der Bedränger, die Verzweiflung der unglücklichen Mütter ist nicht packend dargestellt, das wilde Schlachten ohne besondere Empfindsamkeit handgreiflich gemacht. Ebenso wird das Urteil des Paris oder die Enthauptung des Täufers, die Verkündigung an Maria ohne viel Federlesen erzählt. „Es war einmal“, beginnen alle Geschichten, die gut ausgehen und die schlimm enden, und der Erzähler bringt vor, was er weiß, ohne sich viel den Kopf zu zerbrechen, warum das alles so gekommen ist, und ohne sich viel zu bemühen, der geistigen Größe dieser Geschehnisse gerecht zu werden. Besonders auffällig wird diese psychologische Unzulänglichkeit dort, wo Altdorfer in der Passionsfolge das größte Thema der christlichen Kunst mit epischer Breite in Angriff nimmt und so mit den großen Dürerschen Zyklen in Wettkampf tritt. Im Ganzen und Großen ist er von diesen beeinflußt, vorzüglich von der Kleinen Passion, mit deren episodenreichem breiten



Der heilige Georg. Schm. 57. 1511. S. 63 — Holzschnitt

Erzählen Altdorfers volkstümliche Ausführlichkeit am nächsten verwandt ist; aber eine direkte Abhängigkeit liegt weder gegenüber der Kleinen Passion, noch gegenüber dem Marienleben vor, das hie und da als anregende Vorlage — sei es konkreter Kompositionen, sei es der Gesamtstimmung — einspringt. Die Dürerschen Folgen waren eben ein Allgemeinbesitz geworden und durchtränkten mit zwingender Kraft diesen Kreis von Vorstellungen. Von weiterem Einfluß Dürers hält sich Altdorfer jedoch frei; er paßt die motivischen Übernahmen — wenn man diese leichten Anklänge auch nur so gewichtig bezeichnen darf — seinen eigenen künstlerischen Absichten an. Der Gesamteindruck der Passionsblätter seiner Folge ist ein durchaus anderer und ein durchaus einheitlicher; er arbeitet geschickt mit hellen und dunklen Massen, wodurch die Blätter eine sehr lebendige Flimmerwirkung erzielen. Den Silhouetten, die hell gegen dunkel und dunkel gegen hell gestellt werden, ist große Wichtigkeit eingeräumt; Blätter wie die Verkündigung an Joachim, die Begegnung an der goldenen Pforte, die Heimsuchung u. a. sind wesentlich auf die Silhouettenwirkung aufgebaut. Menschen-



[illegible] Holzschnitt
Schm. 1. (S. 67)



Verkündigung an Joachim Schm. 4
Holzschnitt (S. 67)

gruppen, Wolkenballen, Baummassen, Bauglieder, leere Flecke sind wie die Bestandteile eines Mosaiks aneinandergesetzt und so ein lebhaftes Flächenspiel erzeugt. Dieses kräftige Verständnis für die Eigenart des Holzschnittstils ist von Anfang an fertig; anders als bei den Kupferstichen, bei denen das Heranreifen der Fertigkeit des jungen Künstlers Schritt für Schritt verfolgt werden kann, läßt sich bei den Schnitten eine solche Entwicklungsreihe nicht aufstellen. Wenn man von jenen Mondseer Blättchen absieht, ist das allgemeine Ausdrucksvermögen, das Altdorfer erreicht hatte, als er sich dieser Technik nachhaltig zuwandte, stark genug gewesen, die störenden Nebenerscheinungen des neuen Arbeitsmittels sehr rasch und vollständig auszuscheiden. Der allgemeine Stilwandel ist auch für die Teilfrage des Holzschnittes der maßgebende Faktor; er läßt sich auch hier mit dem Namen Pachers verknüpfen, obwohl dessen Einfluß auf diesem Gebiet nicht unmittelbar in Erscheinung tritt, da ja graphische Arbeiten des Tirolers nicht vorlagen. Seine Einwirkung ist in vielen Einzeldingen bemerkbar. Zunächst in der veränderten Auffassung der menschlichen Figur; kraftvoll



Heimsuchung Holzschnitt
Schm. 8. (S. 67)



Gefangennahme Christi Holzschnitt
Schm. 20. (S. 67)

bauen sich nun die Körper auf und greifen die Hände. Federnd steht der Krieger vorn im „Kindermord", zielbewußt packen die Mütter ihre Kinder, stoßen die Schergen zu; es ist ein anderes Menschengeschlecht, das nun Altdorfers Werk belebt. Diese feste Beherrschung der Menschenfigur zeigt sich auch in der Vorliebe für starke Verkürzungen; wie Christoph mit gesammelten Gliedern am Ufer sitzt, wie Sissera dem Beschauer die vergrößert erscheinenden Füße entgegenstreckt, wie der Verkündigungsengel in kühnem Skurzo auf Joachim herunterschwebt, das sind alles Dinge, für die sich auch Pacher lebhaft interessiert hätte. Die Befriedigung über die Bewältigung der körperlichen Erscheinungen macht sich geltend; ihre Dreidimensionalität wird ausgekostet und nachgefühlt, sie beugen sich in die Tiefe und strecken sich nach vorn, wie um ihre Körperenergien spielen zu lassen. Hand in Hand damit geht ein neuer Sinn für Raumwerte; aus Baugliedern und landschaftlichen Elementen wird wie aus Blöcken eine Bühne gebaut, die den Raum meßbar, fast tastbar abgrenzt. Die Figuren bewegen sich frei in diesem Raume. Schräge, in die Tiefe führende Anordnungen werden bevorzugt, ja gesucht; in der Verkündigung schreitet der Engel, riesengroß, von ganz vorn auf die in der Stubentiefe knieende Maria los; das Kreuz Christi steht senkrecht auf die Bildfläche, und bei der Kreuzabnahme fällt der Leichnam dem Beschauer aus dem Bilde entgegen. Diese Empfindung für die determinierte Raumtiefe hatte Pacher dem Paduaner Andrea Mantegna verdankt; durch seine Vermittlung gerät nun Altdorfer mit diesem in mittelbare Berührung. Bei der Kreuzabnahme und dem Abstieg Christi in die Vorhölle hat man Zusammenhänge mit Mantegnas Stichen B. 4 und 5 hervorgehoben; sie sind vorhanden, verschärfen aber vielleicht eher den Eindruck der grundsätzlichen Wesensverschiedenheit. Die Kompositionen Mantegnas bauen nach vorne, die Altdorfers – wie die Pachers – nach hinten; die geklärte Räumlichkeit bemächtigt sich bei jenem der ganzen Welt, bei diesen ist sie ein Sprungbrett in die Unendlichkeit. Nur daß für Pacher, den Sohn einer älteren Generation, der Zwang der italienischen Auffassung viel stärker war, so daß er sich nur



Christus am Kreuz (S. 72) Cassel

mühsam an seinen Konstruktionen in die Tiefe tastet, um dann plötzlich in diese auszubrechen; während Altdorfer diese Scheidung nicht mehr kennt – oder rasch verlernt – und entschlossen nach räumlicher Einheit strebt.

Die hellseherische Sicherheit, mit der er es tut, kann sein künstlerisches Eigentum heißen; was andere ihm zur Erreichung seiner Bestimmung halfen, ist vorwiegend als Auslösung zu bewerten. Mit den Namen Dürers, Pachers und Mantegnas sind nicht alle Sterne genannt, die in jenen Jahren an seinem Himmel standen. Italienische Gelegenheitseinflüsse, wie sie seit seinen ersten Versuchen auftauchen, machen

sich weiter geltend; eine Zeichnung der Vorhölle in Oxford, deren verstümmelte Jahreszahl sicher 1512 zu lesen ist, lehnt sich stark und unzweifelhaft an Marcantons Stich B. 41 an. Daneben ist ein deutscher Künstler zu nennen, den man eigentlich in Altdorfers Nähe erwarten muß in den Jahren, in denen dessen Stil ausreift: Cranach. Dieser hat wenige Jahre vorher den Einfluß des Gebietes erfahren, dem nun Altdorfer seine Erneuerung verdankte; wieviel er von der Landschaft nahm, wieviel er ihr gab, ist nicht meßbar, sicher aber, daß Altdorfer, wenn er auf Cranachs Werke aus diesen Jahren stieß, ein Gefühl der Verwandtschaft in sich aufsteigen fühlen durfte. Seine großen Schnitte, die so fertig mit beiden Füßen in die Welt springen, haben hier ihre älteren Brüder; vom Parisurteil von 1511 zu dem Cranachs von 1508, vom Hieronymus in der Hölle (um 1514) zu dem Cranachs (B. 63) von 1506 führt als Verbindung nicht eine Übereinstimmung der einzelnen Motive, sondern eine Verwandtschaft der Konzeption.

Dem Einfluß Cranachs verdankt wohl auch ein Gemälde, das dem Übergang zwischen Jugend und Reife angehören dürfte, seine Eigentümlichkeit, die es im Werke Altdorfers einzuordnen schwierig macht: die Kreuzigung in Cassel. Zum erstenmal ein großes Bild – 1 m hoch –, und schon erscheint ein fremder Zug im Antlitz unseres Künstlers. Er hat sich bemüht, der Monumentalität der Aufgabe gerechter zu werden, er steigert das Pathos nicht nur in der bluttriefenden Kraßheit des leidenden Heilandes, sondern auch im mächtigen Dreiklang der Vertikalen, die den Aufbau festnageln. Ein starker Kontrapost beherrscht die Komposition; das Heraus Mariä, das Hinein des Johannes klingt wieder in der Neigung des Kopfes Christi nach links, im Wehen des Lendentuchs nach rechts. Selten hat Altdorfer ein Bild so markig aus wenigen großen Elementen geordnet; die Wucht ist um so auffälliger, als der Typus der handelnden Personen ihr gar nicht entspricht. Ihre Gliedmaßen sind verschoben wie bei den frühen Bildern, die Gewänder haben jenen bereits wiederholt wahrgenommenen Charakter geronnener Flüssigkeit; das dem Beschauer zugewandte Gesicht Mariä ist eine Wachsmaske



Heilige Familie 1515 (S. 74) Wien

mit eingedrücktem Mund und Augen, das Haar des Johannes hängt wie Draht herab. Die Landschaft ähnelt bis in die Motive hinein dem Hintergrund der „Ruhe auf der Flucht"; es ist das gleiche reichausgebuchtete Ufer mit Turm und Städtchen und mit den verblauenden Bergen in der Tiefe. Auch die farbige Stimmung hat die gedämpfte Milde der frühen Werke, den blonden Schimmer des Berliner Bildes. Man möchte mit der Kreuzigung nicht allzusehr von 1510 abrücken, stößt sich aber an der starken Verschiedenheit des geistigen Gehalts. Vielleicht ist es möglich, das Entstehungsjahr nahe von 1510 zu belassen,

wenn man eine Bekanntschaft mit Cranachs Kreuzigung von 1503 annimmt; ihr heroischer Ton ist es, der Altdorfers milderem Bilde die Energie stärkt. Von einer direkten Abhängigkeit, die etwa nur in der wehenden Schärpe des Lendenschurzes zu finden wäre, ist nicht die Rede; aber das große Hauptmotiv klingt vernehmlich durch. Bei Cranach sind die beiden Schächerkreuze und Maria und Johannes, von der Baumkulisse eng umschlossen, zur dichten Gruppe zusammengedrängt, der die einsame Gestalt des sterbenden Heilands, riesengroß, entgegengestellt ist. Das Motiv ist bei Altdorfer verändert; er greift auf die frontale Anordnung der Szene zurück und baut aus den Begleitern Stützpfeiler für den beherrschenden Kruzifixus. Aber Maria wird ganz in die Baumwand gedrückt, Johannes durch den hoch emporsteigenden Bergrücken gebunden, beide durch die knieenden Donatoren weit von der Mittelfigur abgerückt; und diese hebt sich überragend groß und trostlos allein von einer unendlichen Weite ab. Nie wieder hat Altdorfer eine so heroische Gebärde erzielt; es war Cranachs Vorbild, das ihn dazu mitriß.

Wie dieses ungewöhnliche Bild diese Periode von 1510–1515 in Altdorfers Leben – man möchte sie im Gegensatz zu seinen eigentlichen Lehrjahren seine Wanderjahre nennen – einleitet, so schließt sie ein Gemälde ab, das in anderem Sinne außergewöhnlich heißen kann, die heilige Familie der Wiener Galerie. Ein Halbfigurenbild von halbgroßen Dimensionen, dessen für Deutschland höchst ungewöhnliche Anordnung die Anregung durch ein italienisches Kunstwerk, vielleicht eine Plakette oder ein Gemälde in der Art des dem Mantegna nahestehenden Dreifigurenbildes (Buonsignoris?) in Verona vermuten läßt; nicht nur das Thema des Halbfigurenbildes an sich deutet in dieser Richtung, sondern auch die feierliche Symmetrie der Komposition, die Überschneidung der seitlichen Figuren durch die Gestalt der Maria, das würdevolle Standmotiv des Jesuskindes und endlich der an Oberitalien – und besonders Verona – erinnernde obere Abschluß durch hängende Fruchtfestons. Trotz dieses Schielens nach großen Effekten ist gerade in diesem Bild ein anheimelndes Altertümeln zu beobachten; die zerquetschten

Gesichtsbildungen, die heruntertriefenden Haare – bei Joseph zu einem in Altdorfers Frühzeit sehr geläufigen Seehundstyp für solche Kahlköpfe verheltend , die dichten hellgeränderten Gewandfalten, die ganze kecke leichte Malerei faßt noch einmal wie zum Abschied zusammen, was den Arbeiten der Jugendjahre eigentümlich gewesen war. Neu ist der mit diesen alten Mitteln erzielte Eindruck erhöhter geistiger und gemütlicher Sammlung; ein Zug innigen Empfindens, der auch sonst um die Mitte dieses zweiten Jahrzehnts den Werken Altdorfers eignet, wahrt diesem Bild die Wärme, die die Anlehnung an südliche Form ihm rauben könnte.



Geburt Christi 1512 S. 75 Berlin

Zwischen diesen beiden Bildern steht die Geburt Christi von 1512 (Berlin). Die Vergleichung mit dem fünf Jahre vorher entstandenen Bilde in Bremen ist lehrreich, weil sie die ganze Entwicklung der Raumeinstellung klarmacht. Wieder ist der Vorgang in ein halbverfallenes

Bauwerk verlegt, jenseits dessen man in eine ferne Landschaft blickt; wieder helfen dienstbeflissene kleine Engel zum Eindruck eines idyllischen Märchens. Aber wo dort dem Auge alle Mittel geboten wurden, die Raumtiefe zu messen, ist hier im Gegenteil jede Hilfe zu einer solchen Abgrenzung des Raumes ausgeschaltet; die Ruine steht übereck im Bilde, die geraden Linien sind zerbröckelt oder überwachsen, nirgend ist ein Ansatz zu kubischer Bildung zu finden. Nur die senkrechten Pfosten geben mit ihrem Rhythmus dem Aufbau sich überschneidender und nie sichtbar zu Ende geführter Linien einen Halt. Hier ist nicht ein bestimmtes Raumvolumen gegeben, sondern ein Ausschnitt aus dem unendlichen Raum, in den der in der Hütte gebundene durch hundert Öffnungen nach allen Richtungen überströmt. Auch nach oben schweift der Blick frei, wo der Sonnenball in einem Hof am Himmel steht und gegenüber drei von wehenden Bändern umspielte Putten eine fliegende Arabeske bilden, die vielleicht eine Erinnerung an ein ähnliches Motiv in der gleichen Darstellung des „Marienlebens“ darstellt. Dieser Weite gegenüber sind die heiligen Personen – entgegengesetzt dem Bild in Bremen – auf den mindesten Raum zusammengedrängt; das Christkind mit den drei Engelbübchen, die aufrecht dahinterknieende Maria, der hinter ihr stehende Joseph, an den sich der neugierig herangekommene Esel drängt, bilden einen steilen Pfeiler, der den Weitendrang der übrigen Bildelemente erst betont und bekräftigt; wie klein ist alle menschliche Erscheinung gegenüber den ahnungsvollen Schauern einer heiligen Nacht. Ihre wundersame Heimlichkeit strahlt von der aneinandergedrängten Menschengruppe in ihrem geborstenen Schrein aus.

Die Behandlung des Bildes ist – trotz reicher koloristischer Wirkung besonders der himmlischen Sphäre – als eine zeichnerische zu kennzeichnen; mit leichter Hand sind den dünn aufgetragenen Farben Lichter aufgesetzt, die über Grasbüschel und Mauerfugen spielen und wie eine Leuchtkugel in den Engelsreigen hinaufspritzen. Es ist die Behandlung, wie sie uns gerade in dieser Zeit an besonders zahlreichen Zeichnungen begegnet; ihre fast durchgängige Monogrammierung und Datierung



[illegible] Kreuz. Zeichnung, [illegible] [illegible]

zeigt, welche Selbständigkeit der Künstler ihnen zuerkannte, sie stehen Bildern wie dem letztgenannten in jeder Hinsicht sehr nahe. Die Verwendung von Weiß auf getöntem Papier ist bei ihnen die Regel; in

anderen Fällen wird wenigstens stark mit Weiß in die Federzüge hineingearbeitet, so daß jedesmal eine lebhafte sprühende Wirkung entsteht. Dieser dient auch die Art der nervösen und unruhigen Strichführung, die von den zaghaften unentschlossenen Linien der früheren Zeichnungen stark verschieden ist. Jetzt wird mit diesen krausen Linien, die allen geraden Zug vermeiden und sich gern zu langen Ketten verschnörkeln, eine bestimmte Wirkung erzielt; Fußboden und Graswuchs, Gewand, Haar und Gemäuer, Baumkronen und Gewölk sind in eine einheitliche Strichweise umgesetzt, so daß eine starke Einheitlichkeit der Atmosphäre in diesen Blättern zittert.

Der Stoffkreis umspannt die gleiche Weite wie früher, die religiöse, die mythologisch-romantische und die zeitgenössische Welt des pittoresken Kriegsvolks interessiert den Künstler gleichermaßen. Dabei bevorzugt er – außer bei den Landsknechten – Sujets ruhigen Zustandes, besonders Themen, die ihm die Szenen in einen halb landschaftlichen, halb architekturalen Rahmen zu setzen gestatten. Die Anbetung des Christkindes war deshalb auch in den Zeichnungen ein Lieblingsthema Altdorfers; eine Anbetung der Hirten in München (1512), eine Anbetung der Könige in Berlin (1512) und eine ebensolche beim Fürsten Liechtenstein, die etwas später sein könnte, führen in die gleiche Zeit wie das Berliner Bild, ohne daß aber eine dieser Zeichnungen den starken Zauber des Bildes erreichte. Am glücklichsten ist die Fassung besonders des entscheidend wichtigen architektonischen Elements in dem Berliner Blatte; die baumeisterliche Tüchtigkeit der Münchner Hütte wirkt etwas nüchtern, der Bogenbau des Liechtensteinschen Blattes einigermaßen kahl; auf dem Berliner durchbricht die Abschlußmauer ein tiefer Torweg, und ein wohlgefügter Turm ragt darüber empor und in die Wolken hinein. Die Zerlegung des ganzen Vorgangs in die geschlossene Gruppe der eigentlichen Adoration links, das Paar wandelnder Könige in der Mitte und die nachkommenden Gefolgsleute rechts bringt eine zwanglose, gemache Bewegung hervor, die den Gesamteindruck bestimmen hilft.



[illegible] Wien

An das Berliner Blatt (Abb. 813) knüpft technisch der Budapester Hieronymus, an die Liechtensteinsche Zeichnung eine „Heilige Familie

im Walde“ (Alb. 275) beim gleichen Besitzer an. Die erstere arbeitet völlig mit der Negativwirkung der weißen Linien gegen den sehr dunkeln Grund, die andere verwendet Lavierung und weiße Lichter zu einem malerischen Effekt. In beiden ist das atmosphärische Element besonders glücklich behandelt; die Linienspiele, die mit der organischen Zügigkeit kalligraphischer Schnörkel über den Himmel gespritzt sind, beleben die Fläche und treiben ein Gefühl des Wehens in die Kompositionen. Diese Fähigkeit, Luftraum zu gestalten, zeichnet eine Braunschweiger Zeichnung der Kreuzigung von 1512 besonders aus. Der durch eine wildgezackte Konturlinie zusammengefaßte gebirgige Hintergrund bildet einen breiten Sockel, aus dem Johannes und Magdalena (?) nur wenig hervorragen, um das Hauptmotiv besser zur Geltung zu bringen; die Gruppe mit einer hingesunkenen Frau – wohl Maria –, um die sich ein Mann bemüht, schmiegt sich dem Boden völlig an. Hoch oben schwebt an übermäßig hohem Kreuz, der Erde und selbst den nächsten Leidtragenden ganz entrückt, Christus; seine Entrückung in eine himmlische, überirdische Sphäre – diese Absicht scheint bei der überraschenden Erhöhung des Kreuzes mitgespielt zu haben – wird durch die große Rolle, die der Himmel selbst spielt, eindringlicher; weit und frei weht es nach allen Seiten um den Mann am Kreuze.

Wegen der Ähnlichkeit der Landschaft möchte das Opfer Abrahams in der Albertina (Alb. 514) ungefähr in die gleiche Zeit gehören. Die Szene ist in ein romantisches Waldtal und an die Stufen einer offenen Opferhalle gesetzt; sie ist völlig zur Idylle geworden.

Zwei weitere Blätter religiösen Inhalts fallen einigermaßen aus dem Stil der anderen heraus, die Münchner und die Florentiner Beweinung des Leichnams Christi. Die erstere ist schon durch besondere Umstände merkwürdig, sie ist unmittelbar auf den Holzstock gezeichnet, der zu schneiden begonnen worden ist; die im Gegensinn gegebene Jahreszahl ist dem Holzschnitt angepaßt. Die Erfordernisse dieser Technik sind schon in der Zeichnung berücksichtigt, deren Stil viel mehr dem der geschnittenen Passionsfolge als dem der zuletzt gesehenen Zeichnungen

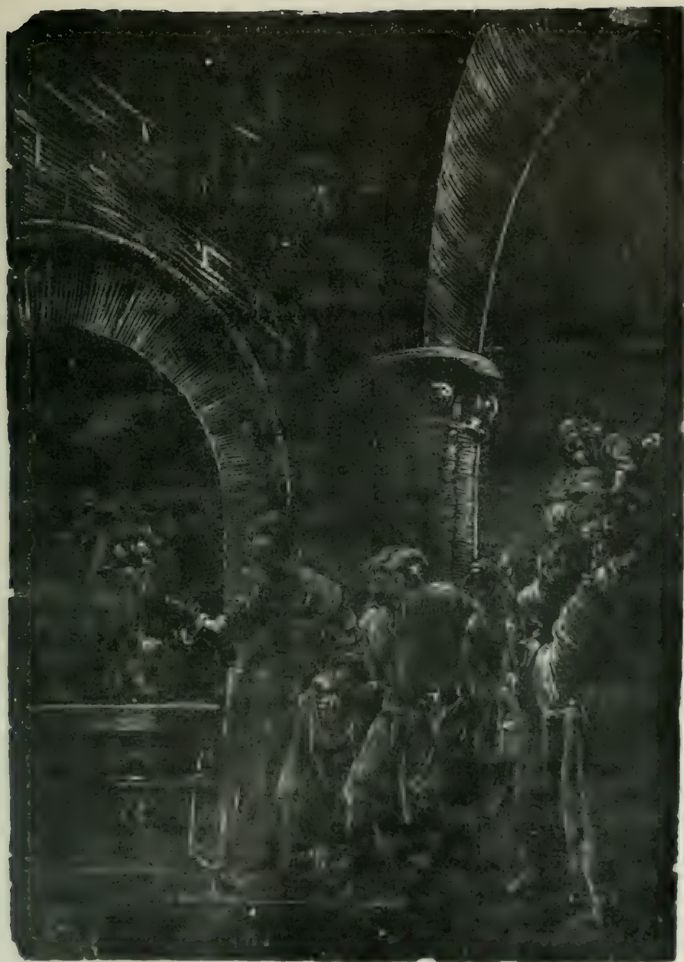
ähnelt. An die Stelle des freien Sichgehenlassens dieser ist eine zusammengedrängte Wucht getreten; in die gleiche Fläche soll durch diese Häufung verkürzter Körper möglichste Intensität zusammengepackt

[illegible] Budapest

werden. Auch die Zeichnung in Florenz ist konzentrierter als die anderen des Künstlers; sie strebt eine finstere Feierlichkeit an, die für Altdorfer beinahe zu gewichtig ist.

Bei anderen Zeichnungen, wie etwa dem hl. Christoph in Budapest (Alb. 630) und dem liegenden Leichnam Christi der Albertina (Alb. 18), erklärt sich die Verschiedenheit von der Hauptmasse der übrigen durch ihren andersartigen Zweck; es sind Studien, die ihren letzten Wert in Beziehung zu anderen Arbeiten besitzen. Der unvollendete St. Christoph kann mit den Holzschnittdarstellungen des gleichen Heiligen zusammenhängen, der Leichnam Christi eine Vorarbeit für eine der verkürzten Liegefiguren sein, die in den Holzschnitten dieser Zeit häufig vorkommen. Beiden ist die Riesenhaftigkeit gemeinsam, das Übermaß der gestreckten Leiber, bei denen die gebrechliche Schlankheit der Frühzeit unter dem Eindruck Pacherscher Gestalten ins Heroische gesteigert ist. Beide sind vom Geschlecht der Menschen, die die Holzschnitte dieser Periode bevölkern.

Unter den weltlichen Blättern dieser Zeit steht „Der Mund der Wahrheit" voran (ein Exemplar von 1512 in Berlin, eine gute Wiederholung von 1513 in Budapest). Die Schnurre von der erfolgreichen Weiberlist ist im derben Ton eines lustigen Fastnachtsschwanks erzählt. Die „Bocca della Verità" in Rom, das Löwenmaul bei S. Maria Cosmedin, hat die besondere Eigenschaft, demjenigen, der die Hand hineinlegend eine Lüge spricht, die Hand abzubeißen; ein eifersüchtiger Ehemann führt seine Frau, die er des Ehebruchs bezichtigt, um endlich klar zu sehen, zu diesem Gottesgericht. Am Weg dahin überfällt sie im Narrenkleide vermummt ihr Galan und umarmt sie, auf seine Narrenfreiheit pochend; sie schwört dann dem grimmigen Löwen in seinen Mund hinein, kein andrer Mann habe sie berührt als ihr Gatte und der Narr, und kehrt glänzend gerechtfertigt nach Hause zurück. Diesen derben italienisch-deutschen Schwank hat Altdorfer illustriert; die Renaissancestimmung, die ihn erfüllt, ist auch architektonisch angedeutet, das Löwenmaul zum richtigen Löwen ausgewachsen. Die vierschrötigen Figuren haben etwas von der gewollten Lustigkeit von Komödianten; möglicherweise wirkte eine theatralische Erinnerung bei dem Zeichner nach.



Der Mord des Wächters. Zeichnung (1512) (S. 82) Berlin



Beweinung Christi. Zeichnung auf Holz. 1517. (S. 87) München

Nach Italien, aber ins klassische, führt die Zeichnung mit dem in den Abgrund springenden Marcus Curtius in Dessau, von 1512 datiert, einem Gegenstand, den Altdorfer auch 1517 in einer Braunschweiger Zeichnung behandelt hat. In beiden Zeichnungen ist der historischen Szenerie durch die Andeutung monumentaler Gebäude Rechnung getragen, der Abgrund ist ein steiler Schlund, in den der Rittersmann sein widerstrebendes Roß hineinnötigt. In der Braunschweiger Zeichnung, die sich auch in den architektonischen Teilen um größere Klarheit bemüht, ist der Abgrund durch den vorderen Blattrand abgeschnitten, so daß sein bedrohlicher Schlund eine unbestimmte Größe bleibt; in der Dessauer Zeichnung wird das Schreckliche des Abenteuers nicht mit so rationalistischen Mitteln herausgebracht, sondern – der etwas früheren Zeit entsprechend – durch einen Temperamentsausbruch. Der Reiter scheint den Boden aufzuwühlen, der ein Gemisch von Staub, Rauch oder bloßen Strichen ausschleudert und bis



Der heilige Georg. Zeichnung [illegible] Berlin

zum Himmel spritzt, wodurch das gefährliche Loch etwas von einem Krater erhält.

Den Übergang zu den mehr genrehaften Themen bildet „Der Tote im Walde“ in Berlin, zu dessen suggestiver Wirkung auch die feine kritzelnde Zeichnungsweise in Schwarz und Weiß auf blauem Grunde beiträgt. In einer Waldlichtung liegt vor einem gewölbten Steingang ein erschlagener Soldat; nichts deutet die Umstände seines Todes oder

seiner Person an. Ist es wieder einmal Pyramus, der hier ruht, ist es ein anderer Romanheld, oder ist es einfach irgendein Landsknecht, der einem Raufhandel zum Opfer fiel? Man hat den Eindruck, daß es diesmal Altdorfer wirklich nur um den Gegensatz zwischen dem Menschen und seinem Zwist und Zank und der Ewigkeit zu tun war, um jene „Stimmung“ also, die man als den Eindruck von Lebendigkeit bei völliger Ruhe definiert hat; er hat eines seiner schönsten Waldbilder um den verlassenen Leichnam gepflanzt. In den Wipfeln flüstert es leise, und nichts stört den Schlummer des Toten.

Hier stoßen dann die Landsknechte hinzu, der stürmende von 1512 (ehemals Lanna, Alb. 1091), der heilige Georg aus demselben Jahr und derselben Sammlung (jetzt Berlin, Alb. 1167), der Kampf zwischen Ritter und Fußknecht in Rotterdam (1517?, die letzte Ziffer vom Rand beschnitten), zwei Landsknechte im Gespräch in der Albertina (mit späterer Namensaufschrift Hans Schäuffeleins, unter Wolf Huber aufgestellt), endlich Simson im Kampf mit dem Löwen, wiederum in Berlin und gleichfalls eher der Spätzeit der jetzt besprochenen Periode angehörend. Der heilige und der alttestamentarische Held ordnen sich völlig ungezwungen der Serie zeitgenössischer Schnapphähne ein, so völlig gehen sie in ihrer Aufgabe auf. Besonders eindringlich ist der hl. Georg, der mit aufgestütztem linken Knie und hoch verschobener rechter Schulter wie ein gefährliches Kampftier daherkommt; mit dem sich ringelnden, scharf verkürzten Ungeheuer zu seinen Füßen ist er ganz zu einer grotesken Einheit verwachsen, die wiederum durch die heftige Strichführung mit den landschaftlichen Andeutungen verschmilzt, die temperamentvoll über die ganze Fläche des Blattes ausstrahlen. Bewegung, Tiefe, Leidenschaft bilden tief innerlich verknüpft das Thema dieser Blätter, in denen sich Altdorfer seiner besonderen Fähigkeiten und seiner echtesten künstlerischen Interessen bewußter geworden ist; sie gehören deshalb zu den wichtigsten Etappen auf seinem Entwicklungswege.

DIE ARBEITEN FÜR KAISER MAXIMILIAN

DIE letztgenannten Beispiele fortlebenden Jugendüberschwanges reichen in eine Zeit hinein, in der wir uns den Künstler im allgemeinen zu größerer Ruhe und Bedachtsamkeit gereift vorstellen dürfen. Sein bürgerliches Dasein bewegt sich auf geordneten Bahnen, er durfte sich – um 1515 mit etwa fünfunddreißig Jahren – auf der Höhe des Lebens fühlen. Die trockenen Daten, die uns über seine äußere Existenz überliefert sind, bezeugen einen gemachen sozialen und materiellen Aufstieg; Ansehen und Wohlstand wuchsen Hand in Hand. Schon 1509 hatte der Rat von Regensburg zu einem im Chor von St. Peter aufgestellten Gemälde von seiner Hand den Betrag von zehn Gulden beigesteuert; vier Jahre später kauft Altdorfer – bereits als verheiratet bezeichnet – eine „eigene Behausung samt Turm und Hofstatt am St. Veitsbach bei den Augustinern in Regensburg“; dieses Haus hat er bis zu seinem Tode besessen, ein anderes, das er 1518 gekauft hatte, hat er 1522 wieder verkauft.

In diese geruhige Existenz trat um 1514/15 die Erscheinung des Kaisers, der einen Teil seines faustisch widerspruchsvollen Wesens auch in die Kunst überströmen ließ. In welcher Weise Altdorfer in die Verbindung mit den Unternehmungen Maximilians geriet, ist unbekannt geblieben; ob es durch Dürer geschah, mit dem er sich früher berührt haben dürfte, oder durch Kölderer, mit dem er eine Verbindung gehabt haben könnte, bleibt eine offene Frage; vielleicht hat einfach das Bedürfnis, eine möglichst große Anzahl tüchtiger ausführender Kräfte für die rasch aufschießenden und allerdings auch rasch abwelkenden weitläufigen Pläne des Kaisers zu gewinnen, dazu geführt, daß man auch den Regensburger Künstler heranzog, der ja eben gerade auf dem Gebiete des Holzschnittes eine starke Fruchtbarkeit entfaltet hatte. Hieraus auf ein besonderes Ansehen des Künstlers schließen zu wollen, wäre gewiß verfehlt; hat doch der Zufall bei diesen maximilianeischen Produktionen recht ungleiche Schlafgesellen zusammengebracht. Anderseits wäre es nicht richtig, seine Teilnahme an diesen ungefügen graphischen Werken als ein bloßes beiläufiges Detail oder gar als eine bedauer-





Dixit autem Maria ad
angelum · Quomodo
fiet iſtud? quoniam virũ non
cognoſco · Et reſpondens an-
gelus: dixit ei · Spiritus ſan-
ctus ſuperueniet in te: et vir-
tus altiſſimi obumbrabit tibi ·
Ideoqꝫ et quod naſcetur ex te
ſanctum: vocabitur filius dei ·
Et ecce Elizabeth cognata tua
et ipſa concepit filium in ſene-
ctute ſua · Et hic mẽſis eſt ſextꝰ
illi que vocatur ſterilis: quia
non erit impoſſibile apud de-





Aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian [illegible] [illegible]

liche Hemmung der natürlichen Entwicklung anzusehen, wie dies mit Bezug auf Dürer bis in die jüngste Zeit hinein überwiegend angenommen worden ist. Verschiedene Anzeichen, vor allem die tiefreichenden Untersuchungen Giehlows, deuten darauf hin, daß man sich anschickt, diesem Mäzenatentum Maximilians gerechter zu werden; es hat nicht nur zu einer frostig-gelehrten Hofkunst Anlaß geboten, sondern in mehrfacher Hinsicht die deutsche Kunst befruchtet.

Einerseits darf nicht übersehen werden, daß der Kaiser an und für sich in dieser deutschen Kunst Epoche macht. Wir dürfen mit ebensoviel Recht von einer Maximilianischen Epoche sprechen, wie wir sonst die vielfältige künstlerische Tätigkeit eines Volkes und einer Zeit in die Erscheinung einer führenden Persönlichkeit zu sammeln pflegen; damit ist nicht gesagt, daß diese Persönlichkeit – und hier Kaiser Max – das Schaffen dieser Zeit zur Gänze oder zum größeren Teile nachhaltig und unmittelbar beeinflußte, sondern daß sie groß genug war, das Ideal ihrer Zeit als einen Teil ihres eigenen Wesens widerzuspiegeln. Wenn wir die deutsche Kunst um 1490 und um 1520 miteinander vergleichen, so läßt sich das, was sie unterscheidet, am kräftigsten ins Schlagwort des kaiserlichen Namens zusammenfassen; ihre epochale Umstellung, in sehr mannigfachen Ursachen historisch begründet, ist dennoch auch Reflex seiner Person. Anderseits war aber auch die Aufgabe, die Maximilian der deutschen Kunst bot, weder quantitativ unbeträchtlich, noch qualitativ unfruchtbar; dem nachgeborenen Betrachter ist freilich der höchst komplexe Wurzelgrund, aus dem sie sprießt – eine verfrühte Frühlingssaat aus einem von mittelalterlichen Keimen durchsetzten Boden –, bis zur Gleichgültigkeit und Widerwärtigkeit fremdartig geworden, damals aber stellte sie, gerade in der uns widernatürlich dünkenden Verschmelzung widerspruchsvoller Elemente, einen Höhepunkt geistigen Ringens dar. Zum höchsten Dienst berufen zu sein, dieses Gefühl hat der deutschen Kunst das Bewußtsein erweitert und ihr jenes überschäumende Selbstgefühl geschenkt, das in den Bekenntnissen der Besten jener Sturmjahre immer wieder jubelnd hervorbricht.

ctoribꝰ nostris sempiterna bo-
na retribue: et omnibus fide-
libus defunctis: requiem eter-
nam cōcede. Per dominum.
Versi. Domine exaudi oratio-
nem meam. Respon. Et cla-
mor meus ad te veniat. Versi.
Benedicamus domino. Re-
sponsoriū. Deo gratias. Ver-
siculus. Fidelium anime per
misericordiam dei sine fine re-
quiescant in pace. Responso-
rium. Amen.

Ad Tertiam.





Aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian. Zeichnung [illegible] Besançon

Die individuelle Bedeutung des kaiserlichen Auftrages für Altdorfer abzumessen, ist um so schwerer, als sich über den Umfang seines persönlichen Anteils an diesen Arbeiten bisher keine Einigkeit hat erzielen lassen. Den Ausgangspunkt für eine solche Feststellung bildeten ursprünglich jene von einer späteren Hand mit dem Monogramm Altdorfers bezeichneten Blätter des in Besançon verwahrten Teiles von Maximilians Gebetbuch, die zusammen mit anderen auf andere führende deutsche Meister zu deutenden Bezeichnungen die einer pragmatischen Kunstgeschichtsauffassung so nahe liegende Voraussetzung bekräftigen halfen, daß bei der Wahl der Mitarbeiter an der Verzierung dieses Gebetbuchs eine systematische Auslese unter den zeitgenössischen Meistern vorgenommen worden sei. Seitdem der Monogrammist M. A., der nach einer ansprechenden Vermutung Giehlows den Mathias Grünewald (Aschenburg) vorstellen sollte, in überzeugender Weise mit Jörg Breu identifiziert worden ist, hat der nachsignierende Anonymus sehr wesentlich an Autorität eingebüßt; in der Tat hat sich auch die von ihm unternommene Zuweisung bestimmter Blätter an Altdorfer trotz mancher Anklänge an dessen Stil nicht aufrechterhalten lassen. Es ist statt dessen die Vermutung ausgesprochen worden, daß vielmehr die mit dem Monogramm Hans Dürers bezeichneten Blätter als Arbeiten unseres Künstlers anzusehen seien. Wirklich stehen der gleichmäßige feine Strich, die Typenwelt, der Vorrat an Zierformen, auch die Landschaftsauffassung und das ganze Temperament dieses Gebetbuchzeichners Altdorfer sehr nahe, besonders wenn man berechtigt ist anzunehmen, daß Format und Aufgabe so gut wie die sichtliche Anpassung an den von Dürer für diese Randverzierungen angeschlagenen Ton seinen Stil einigermaßen modifiziert haben mögen. Eine lockere Formenassoziation ist das hier zugrunde gelegte Prinzip; ein Zierglied wächst ohne mühsame Verbindung aus dem anderen heraus, und die ganze Dekoration erinnert an die alte Anordnung von Streumotiven, die dem Miniaturisten Altdorfer noch von seiner Schulung her im Handgelenk gesessen sein mag. Dennoch bleibt ein fremder



Aus dem Triumphzug des Kaisers Maximilian · S. 68 Holzschnitt

Zug, den keine Erwägung auszulöschen vermag; so nahe der Zeichner Altdorfer kommt, bleibt doch eine Kluft zu allen um 1515 entstandenen Werken; am nächsten kommt den Randzeichnungen noch die inhaltlich nicht ganz verständliche Zeichnung in Dessau, die man – nicht überzeugend – auf den von seinen Töchtern außerhalb des brennenden Sodom trunken gemachten Lot gedeutet hat. Aber gerade die

starke Verwandtschaft läßt die überwiegenden Abweichungen deutlich vortreten, wenn man eines der in Frage stehenden Gebetbuchblätter daneben hält, z. B. gleich eines der ersten – F. 111 – mit dem Spießträger auf dem wie eine märchenhafte Riesenrübe gebildeten Fruchtmotiv, dessen krautartig zerschlissene Blattenden ein Affe sorgsam begießt, während dessen Genosse sich in einem klassischen Liegemotiv gefällt, das merkwürdigerweise in einem Holzschnitt der Bergmannschen Offizin von 1494 (Seb. Brant, Narrenschiff, Venus hält die Menschen im Schlepptau) genau im Gegensinn verwendet worden war. Vielleicht wird es doch am einfachsten sein, die nächstliegende Deutung des fraglichen Monogramms, die auf Hans Dürer, für die wahrscheinlichste zu halten und diese Blätter dem Lieblingsbruder Albrechts zuzuweisen. Die Anklänge an Altdorfer sind dann entweder als eine von diesem auf Hans Dürers noch schwer faßbare künstlerische Persönlichkeit ausgeübte Anregung oder als ein allgemeines Zeitelement anzusehen.

Etwas anders verhält es sich mit jenen auf Grund des verführerischen Monogramms unserem Künstler zugeschriebenen Blättern. Eine Vergleichung der beiden Gruppen von Zeichnungen fällt in außerordentlich hohem Maße zuungunsten des Monogrammisten A. A. aus; dieser viel härtere und gröbere Zeichner hatte unzweifelhaft Beziehungen zu Altdorfer, das beweist nicht nur der allgemeine Donauschulcharakter, sondern auch verschiedene Einzelheiten, z. B. auf F. 74 das löwenmaskengeschmückte Wasserbecken, das ein Lieblingsdekorationsstück Altdorfers – es ist auf der „Ruhe auf der Flucht“ und auf dem Holzschnitt Schm. 47 verwendet – in wesentlichen Zügen wiederholt. Dennoch ist die nähere Beziehung nicht leicht zu bezeichnen; daß die vorgeschlagenen Namen von Kölderer bis Huber gehen, d. h. von einem vermeintlichen Lehrer Altdorfers bis zu dessen mutmaßlichem Schüler spannen, beleuchtet die schwere Erfaßbarkeit dieser Beziehung. Die Heranziehung Wolf Hubers bedarf kaum ausführlicher Widerlegung, wichtiger ist der Hinweis auf Jörg Kölderer, dessen künstlerische Per-



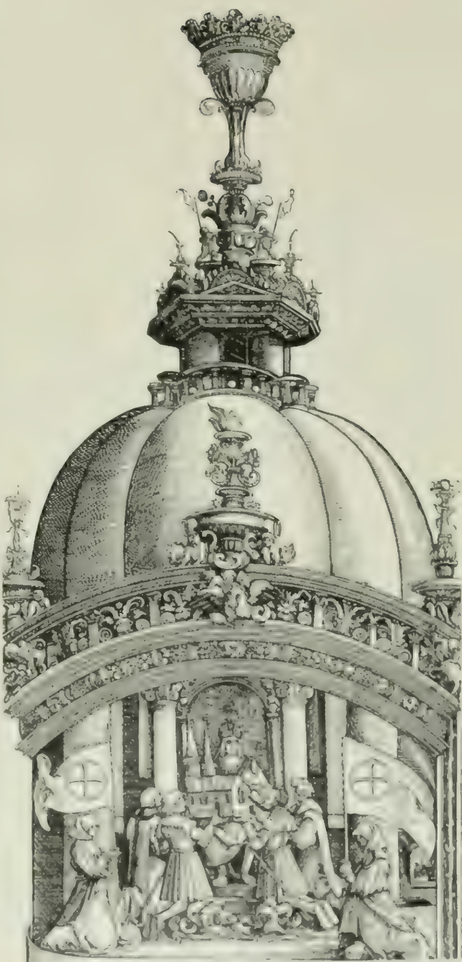
Aus dem Triumphzug des Kaisers Maximilian — Miniatur

sönlichkeit erst durch neuere Veröffentlichungen eindringlicher erschlossen worden ist.

Denn die Frage nach den beiden Altdorfers von Besançon hängt auf das engste mit der Beurteilung der zugehörigen Blätter des Triumphes

zusammen, der bekanntlich in einer Holzschnittausfertigung und in einer Folge großer Miniaturmalereien vorliegt, von denen ein Teil im Original, ein Teil in Kopien in Wien erhalten ist. Von den Holzschnitten sind Altdorfer die Blätter von 57—88 — je zwei oder drei Reiter, die wehende Banner mit Wappen und zugehörigen Wappendamen halten — und der die Blätter 132—137 einnehmende Troß, von den Miniaturen die ganze Folge oder die den Holzschnitten inhaltlich entsprechenden zugewiesen worden. Es gibt aber auch Beurteiler, die ihm jeden Anteil an dieser und jener Serie absprechen und beiden nur einen allgemeinen Anteil an Altdorferschem Stil zuerkennen wollen; für die Holzschnitte ist ein „Meister des Trosses", für die Miniaturen die Hand Kölderers angenommen worden. Die Beurteilung der Blätter kann von der der Gebetbuchblätter nicht getrennt werden; denn es sind nicht nur der Zeichner der Holzschnitte und der der Miniaturen unzweifelhaft verschiedene Personen, sondern es dürfte sich weiter jener mit dem H. D., dieser mit dem A. A. des Gebetbuches identifizieren lassen. Die vielen Übereinstimmungen zwischen letzterem und dem Miniaturisten sind bereits wiederholt festgestellt worden; er ist ein flotter Erzähler mit ausgesprochen naturalistischer Beobachtung und sichtlicher Vorliebe für den malerischen Reiz zerlumpter Landstreichertypen; sein Troß, dieses burleske Anhängsel zum feierlichen Pomp des übrigen Triumphes, ist eine drastische Sammlung kecker Landstraßenfiguren. Auf Karren herumlungernd, auf Kleppern hockend oder hochgeschürzt im Staube watend, zieht in buntem Wirrwarr dieser Train den wohlgeordneten Reihen des allegorischen Heerbanns nach; aller Ordnung wird gespottet, und die Flasche wandert fröhlich von Mund zu Mund. Eine derbe Farbenfreude unterstützt den frischen Eindruck; die Farben sind heftiger als bei Altdorfer selbst, breite, einheitlich kolorierte Flächen sind in kräftigen Kontrasten gegeneinander gesetzt. Auch die Typik ist nicht die uns für Altdorfer bisher geläufig gewordene; aber sie klingt an diejenige an, die sich bei seinen in den nächsten Jahren entstandenen großen Bildfolgen findet. Vergleicht man

die Typen des Trosses mit den ihnen auch gegenständlich nahestehenden, etwa der „Wunderquelle“, so mindert sich die Distanz; der auffallende, ganz en face gesehene Frauenkopf mit der starken Verkürzung der ausdrucksvollen Züge, das lockige Mädchenhaupt, der energische Jüngling mit den halblangen Haaren, die schweren Pferde mit den abgerundeten Schritten und dem Säbelschweif, sie finden sich an beiden Stellen. Dazu kommt, daß sich Altdorfer in den großen Bildern dieser Zeit einer neuen brillanteren und klangvolleren Farbengebung bedient als sonst, so sehr, daß all diesen Bildern ein Zug von Fremdartigkeit anhaftet. Die auf eine archivalische Eintragung gestützte Zuweisung des ganzen Triumphzugs an Jörg Kölderer, der ihn 1507–11 unter Mithilfe von Gesellen und Schülern ausgeführt hätte,



[illegible]

verliert durch diesen offenbar engeren Zusammenhang des Miniators mit Altdorfer etwas von ihrer Überzeugungskraft. Man wäre sonst versucht, den älteren Tiroler Meister oder einen seiner wichtigsten Gesellen für einige Zeit in Altdorfers Werkstätte zu versetzen und ihn an den großen Aufträgen mitarbeiten zu lassen, die diese in den nächsten Jahren beschäftigen.

Die Miniaturen des Trosses und die entsprechenden Holzschnitte hängen inhaltlich zusammen, da die Miniaturen als ausführliche Vorlagen für das Holzschnittwerk gedacht waren; aber die Holzschneider haben sich nicht enge an das Vorbild gehalten, die Motive werden übernommen, aber mit großer Freiheit neu gestaltet; stilistisch sind die Holzschnitte ein neues Kunstwerk. Sie stehen den H. D.-Randzeichnungen überaus nahe und müßten daher, wenn diese von Hans Dürer herrühren, gleichfalls von diesem sein; es zeigt sich die gleiche maßvollere Auffassung, die gleiche Zurückhaltung auch dem Komischen gegenüber und die größere Feinheit. Dazu kommt die Übereinstimmung der Typik; man vergleiche etwa den sich umwendenden jungen Reiter auf Blatt 134 mit den Jünglingen auf F. 111^1 oder 146^1 des Gebetbuchs, den Buben unmittelbar hinter jenem Reiter mit den Kindern auf F. 112, 116^1 oder 141^1, die Frauen von Blatt 136 mit der Kirchengängerin von F. 155^1. Rechnet man, was die ausgleichende Fertigkeit des Formschneiders an persönlichen Merkmalen verwischt hat, so kommt man zu dem Ergebnis, daß die Vorlage der Holzschnitte den H. D.-Zeichnungen zum Verwechseln ähnlich gewesen sein muß. Diesen Künstler rücken aber gerade die Holzschnitte noch näher an Altdorfer heran; besonders geht die Übereinstimmung der Landschaftsauffassung außerordentlich weit. Die hochstämmigen, halb entlaubten Bäume, die den Zug gliedern, die wie nach schwerem Regen herabtriefenden Zweige, der Baumschlag, bei dem große helle Massen von einem zusammenhängenden Kontur umrissen sind, die kahlen Felswände, vor allem auch die mit soviel Verständnis wie feste Blöcke in die ziehende Landschaft hineingestellten Gebäude, sie alle sind Argumente zugunsten einer größeren



Aus der Triumphpforte des Kaisers Maximilian. Der Kaiser als Bauherr. (S. 1[illegible]) Holzschnitt

Nähe Altdorfers und eine Warnung, nicht zu übersehen, daß auch Dürers Randzeichnungen durch ihre Anbequemung an eine besondere und einzigartige Aufgabe vom Material seiner übrigen Zeichnungen vielfach abweichen. Vorläufig können daher diese Altdorfer so nahe kommenden Arbeiten aus der Beurteilung seiner Gesamterscheinung nicht ausgeschaltet werden; selbst wenn sie von Hans Dürer herrühren, sind sie ein Reflex der Kunst Altdorfers.

Einfacher gestaltet sich die Beurteilung von dessen Anteil an der Ehrenpforte; hier hat die von W. Schmidt vorgeschlagene Zuweisung an verschiedene Hände von Anfang an allgemeinen und bleibenden Anklang gefunden. Altdorfer fielen die einfassenden runden Seitentürme mit den sie bekrönenden Kuppeln und mit zehn der an ihnen angebrachten Darstellungen aus dem Leben Maximilians zu; nur die eine dieser Tafeln, die fünfte links mit der Verehrung des heiligen Rocke

von Trier und der Übertragung der Reliquien des hl. Leopold, gehört Dürer an. Die dekorative Lösung der Kuppelbekrönungen zeigt noch den zwieschlächtigen Standpunkt, den Altdorfer um diese Zeit der Renaissance gegenüber einnimmt; es ist vielleicht keine Selbsttäuschung, wenn man die Hand des werdenden Architekten in der Sicherheit zu erkennen glaubt, mit der die oberen Abschlüsse behandelt sind. Das Motiv des Tabernakelaufsatzes erinnert an Kuppelabschlüsse vom Palast des Susannenbildes. Die Ornamentik ist reizvoll wie bei Altdorfers großen Brunnen; keine ornamentale Funktion kann seinen Putten die Laune stören, sie bleiben das muntere Völkchen, das sonst dem Jesuskindlein die Zeit vertreibt. Die historischen Darstellungen sind ganz ohne Zusammenhang mit der architektonischen Konstruktion und wollen rein als Bilder genommen sein; sie dienen treu der naiven Selbstbespiegelungslust des Auftraggebers, der große und kleine Episoden seines Lebens ins Historische gerückt sehen will. Der linke Turm zeigt folgende Szenen: 1. Die Übergabe eines Klosters an den St. Georgsorden, vielleicht von Rein in Steiermark oder Viktring in Kärnten, die 1494 und 95 an den Orden übergeben wurden; 2. Maximilian und die Ritter des Georgsordens, zu denen der Kaiser seit 1494 zählte, geloben einen Kreuzzug; 3. Maximilians Verbesserungen bei der Artillerie; 4. Maximilian unterredet sich in sieben Sprachen; 5. Maximilian auf der Jagd. Der rechte Turm zeigt: 1. Ein Turnier unter Maximilian; 2. Maximilians heraldische und genealogische Studien; 3. das Grabmal Kaiser Friedrichs III.; 4. Die kaiserliche Schatzkammer; 5. Maximilian als Bauherr. Die Fähigkeit klaren Schilderns, die Altdorfers andere Holzschnitte auszeichnet, kommt auch hier zur Geltung; jedes Blatt ist rund und übersichtlich und faßt die dargestellten Szenen und ihre landschaftliche oder architektonische Umgebung ungezwungen zur Einheit zusammen. Selbst unter dem Zwang der Verherrlichung seines hohen Auftraggebers bleibt Altdorfer sich selbst treu; er stellt den Kaiser mit seinen gepriesenen Neigungen und Erlebnissen inhaltlich in den Vordergrund, läßt ihn aber künstlerisch im Ganzen aufgehen.



Christus am Ölberg (S. [illegible]) St. Florian

Blätter wie Kaiser Max auf der Jagd oder auf dem Bauplatz im Gespräch mit den Handwerksleuten oder etwa wie die Schilderung der kaiserlichen Schatzkammer in Wiener-Neustadt brauchen nur aus dem schweren zeremoniellen Rahmen herausgelöst zu werden, in dem sie sich präsentieren, um ihren Stimmungsreiz zu entfalten. Auch sie bringen wie andere Blätter Altdorfers ein Stück Leben in künstlerische Form.



Josua und Kaleb mit den Fruchten des Gelobten Landes
Schm. 42 Holzschnitt

FLÜGELALTÄRE UND GROSSE GEMÄLDE



Die heiligen Katharina und Barbara. St. Florian (S. 110)

DIE ART, WIE SICH ALTdorfer mit den Aufträgen für den Kaiser auseinandergesetzt hat, läßt einen ausgebildeten Werkstattbetrieb vermuten; er mußte um diese Zeit Helfer verschiedenen Ranges zur Verfügung haben, um den an ihn herantretenden Anforderungen gerecht zu werden. Auch als Maler hat er gerade um diese Zeit eine breitere Tätigkeit entfaltet; er übernimmt Arbeiten von einer Ausdehnung, die die Kraft eines einzelnen übersteigen und die den Meister nötigen, sich im Sinne des alten handwerklichen Betriebes ausgiebiger Hilfe von Gesellen zu bedienen. Diese Art der Betätigung scheint sich allerdings auf ein paar Jahre beschränkt zu haben – etwa 1517 bis 1520–, wahrscheinlich weil sie in irgendeiner Weise den innersten Neigungen Altdorfers widersprach. Denn sowohl diese Altarwerke als mehrere großfigurige Bilder, die sich ihnen stilistisch unmittelbar anschließen, haben etwas Fremdes; eine verminderte Eigenhändigkeit, die gerade bei einem so intimen und persönlichen Künstler, wie er es ist, schwerer ins Gewicht fällt. Er ist offenbar kein Organisator fremder Kraft gewesen, wie andere große Künstler es waren, er war vielmehr ein solcher, der

seine Arbeit lieber ganz auf sich selbst stellte und gern nicht mehr umfing, als er selbst zu umfassen vermochte. Daß er nach einem kurzen Anlauf zu weitläufiger Betätigung nie mehr darauf zurückkam, scheint zu bestätigen, daß ihm diese Art der Arbeit nicht lag.

Das älteste Werk dieser Art ist gleichzeitig dasjenige, bei dem man seinen persönlichen Anteil am meisten herabzusetzen geneigt ist. Der in der Sammlung des Historischen Vereins in Regensburg aufgestellte, von 1517 datierte Flügelaltar aus der Minoritenkirche ist eigentlich als eine Bildruine anzusehen; eine schwere, viel zu weit gegangene Restauration hat sein ursprüngliches Aussehen vernichtet und eine abstoßende fremde Schichte über die alte Arbeit gelegt. Es ist unter diesen Umständen kaum zulässig, das Ausmaß eigenhändiger Mitwirkung Altdorfers zu diskutieren; die allgemeine Zugehörigkeit zu seiner Kunst wird durch die ganze Formengebung und durch den engen Zusammenhang mit seinen Holzschnitten dargetan. Das Mittelbild zeigt die Anbetung des Kindes, die Flügel, in zwei Teilen, die Verkündigung, sowie Abendmahl und Auferstehung. Bei den letztgenannten Flügelbildern ist die Übereinstimmung



Propst Peter S. [illegible] St. Florian



Das Abendmahl. (S. 1 5) Regensburg

mit den entsprechenden Holzschnitten B. 18 und 35 mit Ausnahme der landschaftlichen Einfassung und einigen Beiwerks eine völlige; da die Abhängigkeit der Holzschnitte, die aus einem Guß mit der ganzen Folge sind, von den Bildern ausgeschlossen erscheint, kann der Sachverhalt nur der sein, daß ein Schüler die Kompositionen des Meisters hier ins Große übersetzen mußte. Die beiden anderen Kompositionen sind selbständige Erfindungen, die steife Verkündigung ohne jeden Reiz, die Anbetung des Kindes jedoch mit originellen Zügen, die das vielgeliebte Thema noch einmal variieren. Die Anordnung der Hirten an der Brüstung erinnert an die Münchner Zeichnung, die tiefe große Landschaft an die Hintergründe, die er meist in diesen Zeichnungen anzuwenden liebte, im ganzen sind aber diese Schönheiten ein Palimpsest, das fast bis zur Unkenntlichkeit hinter den deckenden Schichten verschwindet.

Einigermaßen ähnlich ist das Rätsel, das das große im Stift St. Florian in Oberösterreich aufbewahrte Altarwerk aufgibt, das in der Literatur eine sehr schwankende Beurteilung erfahren, ja, das sogar auf einzelne Betrachter zu verschiedenen Zeiten einen ganz verschiedenen Eindruck gemacht hat; die starke Firnissung der großen Bilder hat, wie es scheint, das Urteil ungünstig beeinflußt. Bei einer Vergleichung mit der Gesamtvorstellung Altdorfers scheint das Fremde zu überwiegen, doch ist dieses auf den ersten Blick Fremdartige in allen um diese Zeit ent-



Die heiligen Katharina und Barbara. Zeichnung [illegible] Frankfurt a. M.

S. [illegible]

standenen Altarwerken und großfigurigen Bildern wiederzufinden, so daß die St. Florianer Tafeln mit dieser ganzen Gruppe stehen und fallen. Es handelt sich um ein Werk von sehr bedeutenden Abmessungen, das nun, in seine Bestandteile aufgelöst, in der Stiftsgalerie untergebracht ist. Es besteht aus zwölf großen (110 × 93 cm) und vier kleinen (84 × 35 cm) Tafeln, für deren ursprüngliche Anordnung ein recht einleuchtender Rekonstruktionsvorschlag gemacht worden ist; danach schmückten diese Tafeln, die paarweise voneinandergesägt worden sind, einen großen

Flügelaltar, dessen skulpturale Teile verloren gegangen sind. Die großen Tafeln erzählen in acht Bildern die Passion Christi vom Ölberg bis zur Auferstehung und in vier Bildern die Legende des hl. Sebastian; die früher versuchte Verteilung dieser Martyrienbilder auf die heiligen Florian und Sebastian beruht auf einem Irrtum, es wird vielmehr sehr genau und mit sehr realistischem Detail das Verhör des hl. Sebastian, seine Beschießung mit Pfeilen, sein Martertod durch Erschlagen mit Knütteln, endlich das Hervorziehen seiner Leiche aus der Kloake durch die Witwe Lucina gezeigt. Die vier kleinen Tafeln bringen die Grablegung und die Auferstehung Christi, die heiligen Margareta und Barbara und den Propst Peter von St. Florian, den mutmaßlichen Stifter des ganzen Altars, im Gebete knieend. Diese kleinen Tafeln, die mit dem großen Zyklus, dessen Fortsetzung sie inhaltlich bilden, zusammengehören, bilden den natürlichen Ausgangspunkt der Betrachtung; sie sind durch die Person des Stifters und die Aufschrift 1518 datiert und stilistisch Altdorfer viel näher stehend als die großen Bilder. Die eine Tafel – mit den beiden heiligen Frauen – ist überdies durch den Zusammenhang mit einer Zeichnung im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. für ihn bezeugt. Diese Zeichnung, als unmittelbare Vorbereitung eines andern Werks eine ziemliche Seltenheit bei unserem Künstler, knüpft stilistisch und technisch unmittelbar an die früheren Blätter an; nur insofern zeigt sie eine Besonderheit, als der Stofflichkeit des Gewandes ein sichtliches Augenmerk gewidmet ist; schwer und durchgefühlt liegen die gerafften Falten im Schoß und bauschen sich an Knieen und Ärmeln zu dicken Klumpen. Dieser Bedacht auf das Materielle, der sich sehr von der entstofflichten Geistigkeit der anderen Zeichnungen unterscheidet, findet sich bei einer Reihe von Blättern gerade dieser Zeit: der hl. Barbara in Budapest (Alb. 905), der Apostelfolge im Stift Seitenstetten (Alb. 1314, 1345, 1326, 1303, 1402, 1430), dem Apostel Thomas in Berlin; sie alle sind von 1517 datiert. Die materielle Erscheinung ist mit einem bisher nicht gekannten Interesse beobachtet, die Einzelform von Körper und Draperie gänzlich isoliert;



Die Marter des heiligen Sebastian [illegible] St. Lorenz



Grablegung Christi (S. 112) St. Florian

die Figuren bringen ihre statuarische Wesenheit zur Geltung. All dies ist neu bei Altdorfer und hört auch später wieder auf; man erklärt es am zwanglosesten damit, daß die durch die Altaraufgaben gegebene Vergrößerung des Formates ihn veranlaßte, sich ernstlicher über die Einzelfiguren Rechenschaft zu verschaffen. Auch in der Graphik macht sich dieses Streben geltend; der Stich der Madonna mit dem segnenden Kinde (Schm. 11) schließt sich in seiner Formenintensität diesen Zeichnungen von 1517/18 durchaus an.

Den zwei Predellenbildern ist etwas von dieser Einstellung anzumerken; gewichtiger als sonst sitzen die beiden Frauen, und wuchtig lehnt sich der betende Propst über den Betschemel. Die Aufgabe, individuelle Form bildnismäßig zu erfassen, in Altdorfers ganzem Werk nur dieses eine Mal nachweisbar, lastet sichtlich auf dem Künstler; der Weg vom Psychologischen her war seiner ganzen Veranlagung verschlossen, so versucht er ihr von der Seite des Körpergefühls beizukommen. Der Propst soll in seiner individuellen Bestimmtheit erfaßt werden. Das Ergebnis hat wenig Porträtmäßiges; es wirkt vielmehr wie ein wohlgerundeter Typus. Hinter dem Knieenden wie hinter der Sitzbank der beiden Heiligen ist uns Einblick in einen zweiten Raum geöffnet, dessen Behandlung — parallel zur Determinierung der



Bergung der Leiche des heiligen Sebastian (S. 112 ff.) St. Florian

Hauptfiguren – ersichtlich auf klare Bestimmtheit ausgeht. Ein kirchlicher Raum mit einem Netzgewölbe wird mit baumeisterlichem Verständnis angesehen, seine architektonische Funktion soll – wie das struktive Element der Großfiguren – überzeugend wirken. Ganz ähnlich unterscheidet sich etwa das Abendmahl auf dem Regensburger Altar von 1517 von dem wenig älteren Holzschnitt, von dem seine Figurenkomposition doch kopiert ist; und ganz ähnlich wird das Kubische des Raumes auf der Zeichnung der Lukrezia in der Albertina (Alb. 421;

eine geringere Wiederholung in Berlin), die aus diesem Grunde in diese Zeit gesetzt werden darf, betont. Gleichzeitig mit der Kraft der Figur hat Altdorfer die Lebensenergie des Innenraums entdeckt.

In den beiden anderen Predellenbildern ist dieses Thema, das nun einige Jahre stark voransteht, nicht weiter verfolgt; Grablegung und Auferstehung spielen im Freien, wobei die Vorderszene in einem höhlenartigen Dunkel bleibt, während draußen die Unendlichkeit ihr rauschendes Triumphlied singt; wild kämpfen Licht und Dunkel am entflammten Himmel ihren Kampf. Die Kompositionen sind neu erfunden, ohne direkten Zusammenhang mit früheren Fassungen gleicher Themen; Schrägecken und Verkürzungen führen in die Tiefe, die Figuren und Gruppen sind noch lockerer ausgestreut, die künstlerischen Grundsätze, die die Berliner Weihnacht von 1512 zuerst zeigte, sind noch freier gehandhabt.

Trotz der stark erregenden Farbigkeit dieser kleinen Bilder bieten die großen Tafeln eine Überraschung; hier ist die koloristische Lebhaftigkeit zur Buntheit gesteigert, hier schreien die Farben und schlagen grell aneinander. Diese mehr durch eine heftige Firnissung als durch Übermalung geförderte derbe Gesamtwirkung ist es in erster Linie, die an der unmittelbaren Urheberschaft Altdorfers zweifeln ließ. Sie erklärt sich jedoch einerseits aus der Verschiedenheit der Aufgabe und anderseits aus der Heranziehung von Hilfskräften; ein Altarwerk, das sich in einer großen Stiftskirche der Andacht einer Gemeinde darbieten sollte, will etwas ganz anderes als eines der Bildchen, die der Meister bisher für intime Betrachtung geschaffen hatte; hier hatte die eigenhändige Ausführung die persönlichste Absicht des Meisters auszusprechen gehabt, nun sollte durch Zusammenwirken mannigfacher Kräfte ein unpersönlicheres Ganzes entstehen, dem andächtigen Bedürfnis einer vielköpfigen Menge zu dienen.

Dennoch trägt Altdorfer die Verantwortung für dieses Werk. Die Verwandtschaft der Erfindungen mit ihren früheren Fassungen — bei völliger Unabhängigkeit — sind der schwerwiegendste Beweis; denn



Handwaschung des Pilatus (S. 112 ff.) St. Florian

so zwanglos wiederholt sich nur der gleiche Künstler, ein anderer, der von ihm nur abhängig wäre, müßte fremder — oder gleichartiger sein. Die Art der Veränderung liegt durchaus auf dem Wege der Entwicklung; wie bei den Predellenbildern wird lockerer komponiert, weiter Raum zwischen die Figuren gelegt, die größte Bewegungsfreiheit dieser sichergestellt. Die ins Freie gestellten Szenen spielen in unwahrscheinlichen Landschaften, denen eine phantastische Beleuchtung das Schreck-



Der heilige Florian vor dem Richter. (S. 116 ff.) Nürnberg

hafte und Unheimliche noch steigert; Fackeln und Laternen kämpfen mit den Himmelslichtern und jagen wilde Schatten über erregte Gesichter. Die vier der Zeit nach mittleren Szenen der Passion aber sind in Innenräume gesetzt, kühne weite Hallen mit Durchblicken in Nebenräume oder ins Freie; wieder ist das Streben nach Raumbestimmtheit ersichtlich, wieder aber entspricht dem baumeisterlichen Interesse das



Abschied des heiligen Florian (S. 116ff.) Siena

Verständnis nicht völlig, die Räume halten, so konstruktiv sie sich gebärden, einer genaueren Prüfung nicht stand.

Es ist eine Scheinwelt, in die wir blicken, eine Welt, in der sich alles Sein erhöht und verzerrt; alles klingt lauter, die Farben brennen heller, auch die Gebärden werden heftiger. Mit leidenschaftlicher Heftigkeit, nicht mit innigem Mitgefühl erzählt Altdorfer vom Leiden des Herrn

und seiner Blutzeugen. Alles Krasse wird schonungslos unterstrichen; mit tückischer Wut fallen die Henker über Christus her, satanischer Zorn entstellt die Mienen seiner Richter; alles Schlagen, Stoßen, Peinigen wird mit bestialischer Energie vollzogen, und tief im Kot watend bergen fromme Frauen den Leichnam Sebastians aus der Kloake. Dieses übertriebene, man darf sagen theatralische Wesen erstreckt sich auch auf das Beiwerk; wie üppig sind die Räume ausgestattet, jeder Stuhl ist ein Thron, die Kriegsknechte paradieren wie die Turnierritter, und die Damen starren von Sammet und Spitzen. Dieses Streben um breite Wirkung, dieses Haschen nach Effekt, das Altdorfer für einen Teil seiner Aufgabe gehalten haben muß, steckt wie ein falscher Ton in seiner Kehle; aber ein wie echter Klang kommt dennoch zutage, etwa in der Darstellung der Brücke mit den Zusehern in der Beschießung des Sebastian oder in dem Raumgedicht, zu dem der abscheuliche Winkel, in dem sein Leichnam gefunden wird, umgestaltet ist. Hinter dem glitzernden Prunk, mit dem der Künstler das vornehmste Schmuckstück des Gotteshauses auszustatten für gut befand, bleibt der Poet bemerkbar, der sonst seine inneren Gesichte schlichter und unmittelbarer wiederzugeben pflegte.

Bei dem dritten großen Bilderwerk ist dieser Poet noch stärker zu Worte gekommen, den sechs Bildern mit der Legende des hl. Florian, von denen sich drei im Germanischen Museum in Nürnberg, zwei in der Pinakothek in Siena, ein sechstes, das einen Anhang bildet, in Privatbesitz in Augsburg befinden. Da die Legende meistens als die des hl. Quirinus bezeichnet wird, sei nochmals betont, daß es die des hl. Florian ist, dessen Marter hier mit allen wesentlichen Episoden erzählt wird; dies bestätigt auch noch jenes sechste Bild mit der Wunderquelle, denn eine Quelle hatte der Legende nach die erschöpften Zugtiere, die den Leichnam des hl. Florian fortbrachten, gelabt und galt von alters her als wundertätig. Über ihr erhob sich ein dem hl. Johannes d. Täufer geweihtes Kirchlein; 1116 erfolgte seine Einweihung durch Bischof Ulrich. „Die Pilger tranken aus der in der Mitte befindlichen Quelle, be-



Das Quellwunder — Augsburg, Privatbesitz

netzten sich und wuschen sich damit unter Anrufung der Fürbitte des hl. Florian und erhielten, wie eine zweite Weiheurkunde von 1285 besagt, Heilung ihrer körperlichen Gebrechen.“ Diesen Vorgang stellt Altdorfers Bild dar; er hat das Johanneskirchlein, das noch heute im Markte St. Florian steht, in der gotischen Form gemalt, die noch gut unter der 1681 erfolgten Barockisierung erkennbar ist. Das Bild schließt demnach nicht nur die Beweiskette dafür, daß die ganze Folge dem



Der heilige Florian wird ins Wasser geworfen. (S. 116 ff.) Siena

hl. Florian gewidmet ist, sondern läßt auch vermuten, daß sie für St. Florian, wahrscheinlich für diese Johanneskirche selbst gemalt wurde. Vermutlich hingen diese Bilder, die wegen der merklichen Maßunterschiede und wegen der in sich geschlossenen Kompositionen nicht zu einem einheitlichen Altarwerk gehört haben können, in der Kirche und erzählten den herbeiströmenden Pilgern vom Leben und Leiden des verehrten Heiligen.



Bergung der Leiche des heiligen Florian (S. 116ff) Nürnberg

Wieder schildert Altdorfer ausführlich und ausdrucksvoll. Aber nicht mit der aufgepeitschten Erregung wie in St. Florian, sondern behaglich und innig wie einer, der Zeit hat; die Einzelbeobachtung wird wieder so wichtig, daß der Sinn des Ganzen darunter leidet, und das Menschentum so unwichtig, daß es im All untertaucht. Altdorfers eigenstes Temperament hat das Wort, in diesen eigenhändigen Bildern mischt er die gleichen Elemente, die bei den beiden letztbesprochenen Altären so

hohlen Klang gaben, wieder zu seiner persönlichen Sprache. Altdorfer malt Idyllen; selbst wo der jugendliche Heilige vor dem Richter steht, wo er — hier fast wie ein Kind wirkend — auf den Sturz von der Brücke harrt oder wo sein Leichnam von frommen Leuten in Sicherheit gebracht wird, liegt ein stiller Sonntagszauber über dem Geschehen. Stärker noch bei den ersten Bildern der Serie: Florian nimmt von den Seinen Abschied; bieder grüßt er vor dem Stadttor den bürgerlich behäbigen Vater, um in die Fremde zu ziehen, die von der weißen Landstraße und den fernen Bergen her lockt. Die linke Hälfte des Bildes steht mit Tor und Haus und festen Menschen; rechts aber zieht alles ins Weite hinaus, wehende Gewandzipfel, nickende Zweige, wandernde Menschen — hinaus in die Ferne! Dann steht Florian auf der Ennsbrücke; seine junge Heiligkeit sticht seltsam ab von den bärbeißigen, bis auf die Zähne bewaffneten Gesellen, deren Kamerad er ehedem gewesen war. Jenseits der gedeckten Balkenbrücke — wie sie noch heute im Voralpenlande typisch ist — erhebt sich ein fester Ort; wahrscheinlich hat der Künstler auch hier eine bestimmte Örtlichkeit im Auge gehabt, so klar und bestimmt baut sich die ganze Situation auf. Nun steht Florian vor dem Statthalter, der ihn nötigen will, dem Christentum abzusagen; er steht ganz links, von Schergen geführt, der Statthalter sitzt ganz rechts, aufrecht und nachdenklich. Zwischen den beiden vermittelt ein nichtssagender Statist, den der eigentliche Held des Bildes überragt, der hochgetürmte Raum, der sich so stolz und bestimmt gebärdet und doch abermals mit allgemeinen Raumanweisungen arbeitet. Im Maskenkleid einer bestimmten Räumlichkeit wird Weiträumigkeit an sich gegeben. Berechtigter Vorliebe erfreut sich seit langem das nächste Bild mit der Marterung des Heiligen; er kniet auf der Brücke und spricht sein letztes Gebet, den Mühlstein schon um den Hals gehängt, ein Scherge schickt sich an, ihm die Augen zu verbinden, der übrige Pöbel drängt sich schaulustig und mordgierig heran. Der Gegensatz der durch das Knieen verkürzten Gestalt des lichten Heiligen zur gedrängten dunkeln Masse seiner Verfolger gibt der Szene etwas Rührendes; der weite Durchblick



[illegible] London, Privatbesitz

unter der Brücke, die Führung dieser hart an der vordern Bildfläche, die vielen parallelen Vertikalen rechts, endlich der sehr tief angenommene Augenpunkt heben die Folterszene hoch empor, machen sie schwindelerregend und bedrohlich. Der Beschauer blickt steil empor zur Brücke, deren Rand den Menschenklumpen darauf überschneidet, schon drängt alles nach vorn, im nächsten Augenblick kann der fürchterliche Todessturz geschehen. Trotz dieser Eindringlichkeit der Schilderung, die an ein naives Publikum andächtiger Menschen sich wendet, ist auf übertriebene Leidenschaftlichkeit verzichtet; auch über dieser turbulenten Szene liegt ein milder Schimmer. Das fünfte Bild schließt die eigentliche Legende ab; im Schein der Abendröte retten fromme Menschen den Leichnam des Heiligen aus dem Fluß und bringen ihn auf den Wagen, der ihn wegführen soll. Im Wasser blinkt der Mühlstein, und vom jenseitigen Ufer winken die dunkeln Berge in die grüne Au herüber. Wieder ist der kompositionelle Hauptzug, die Bewegung von links nach rechts, mit ruhiger Bestimmtheit zum Ausdruck gebracht; aber dieses starke Können löst sich restlos in der stärkeren Stimmung, die das Bild erfüllt.

Die wundertätige Heilquelle bringt die Nachgeschichte der Legende, ihre wunderbare Nachwirkung in die Gegenwart. Keine Rekonstruktion alter Historien liegt vor, sondern schlichte Wirklichkeit; kein Erträumen eines Schauplatzes, sondern die wahrheitsgetreue Darstellung der Wallfahrtskapelle in St. Florian, wie sie Altdorfer mit eigenen Augen gesehen hatte. Ein zeitgenössisches Sittenbild wird mit unbefangener Sachlichkeit gegeben: wie Bresthafte und Gesunde herankommen, wie sie sich um die heilbringende Quelle drängen, der eine Pilger aus der Kelle trinkt, die an eiserner Kette befestigt ist, die anderen das kostbare Naß in Krüge und Feldflaschen schöpfen, einer mit schwerem Schritt den gefüllten Krug treppauf trägt. Hinten wird das Wasser in eine Tonne gefüllt, um fortgeführt zu werden, ein Reiter zieht auf schwerem Bauernpferd von dannen, Mütter spielen mit ihren Kindern oder lehren sie an heiliger Stätte beten; über dem Gedränge aber steht gelassen der geistliche Herr in seinem Chorherrenhabit. Eine figurenreiche, sittenbild-

liche Schilderung wie diese, mit der Vertiefung in viele genau beobachtete Einzelheiten, knüpft an realistische Malereien an, wie diejenigen, die im Maximilianeischen Triumph den Troß so keck und lebendig darstellten; sie findet etwa um die gleiche Zeit ein Gegenstück in dem großen Holzschnitt, in dem Michael Ostendorfer das Treiben der Wallfahrer um die „Schöne Maria“ von Regensburg geschildert hat. Hier laufen noch nicht ganz entwirrte Verbindungsfäden; auch in der



Anbetung der Könige (S. 126) Sigmaringen

Typik und in der Farbengebung taucht manches Element des „Trosses“ im Quellwunder wieder auf. Hat ein Helfer Altdorfers an beiden Arbeiten teilgehabt? 1519 taucht Ostendorfer auf, der später etwas andere Wege geht. Stellt eine Mitarbeit an Altdorfers großen Aufträgen die Vorgeschichte seiner sichtbaren Entwicklung dar?

Die schwere satte Färbung der Florianbilder unterscheidet sie von den leicht und flüssig gemalten früheren Bildern Altdorfers; das Kolorit prunkt mit der Köstlichkeit der Materie, Lokalfarbe fordert in breiter Fläche

selbständigen Wert. Freude an schweren starrenden Stoffen, an Gold und Brokaten wird merklich; auch das Fleisch wird fester modelliert, bisweilen porzellanen geglättet. All diese Eigenschaften beschränken sich nicht auf die besprochenen Altarwerke; sie gestatten noch einige andere großfigurige Bilder und einen Versuch dekorativer Wandmalerei zeitlich und stilistisch an diese anzuschließen. Leider sind die Fresken des Kaiserbades im Bischofshof nur in den spärlichen Resten auf uns gekommen, die im Historischen Verein in Regensburg verwahrt werden; nur armselige Trümmer erhalten eine schwache Erinnerung an eine glänzende Dekoration im Geiste der Renaissance. Köpfe, Gliedmaßen und architektonisches Detail sind leicht und sicher gemalt und zeigen den festlichen Schimmer, der Altdorfer zu Beginn der zwanziger Jahre eigentümlich ist; auch das mehr beiläufige Rauminteresse weist in diese Zeit verbreiterter Tätigkeit. Männer und Frauen im Bade, heiteres Narrenvolk und fröhliche Zecher bildeten den Gegenstand dieses Wandschmucks, in dem Altdorfer, so nahe ihm Typik und Formengebung im einzelnen stehen, den Gegenpol seiner echtesten Eigentümlichkeit berührt. So reizvoll sein Dekor bisweilen ist, ist der Künstler doch von Grund aus undekorativ.

Der nächste Verwandte der Bilder in St. Florian ist der Abschied Christi von seiner Mutter in Londoner Privatbesitz. In der älteren Literatur heißt es, daß dieses Bild, das sich einstmals in Regensburg beim Fürstabt Steiglehner von St. Emmeram befand, von 1538 datiert und sohin das späteste Gemälde des im gleichen Jahre gestorbenen Künstlers sei; eine andere Nachricht gibt ihm das Datum 1522, das heute auch nicht mehr auf dem Bilde zu finden ist. Es kommt jedenfalls der Wahrheit viel näher als das erste, denn es steht wie gesagt den 1518 und vielleicht in den nächsten Jahren entstandenen Bildern in St. Florian außerordentlich nahe. Wie eine Szene aus dieser Passionsfolge wirkt die figurenreiche, locker geordnete und stark erregte Komposition mit dem hochgetürmten Weiberhaufen links, den Aposteln Petrus und Johannes ganz rechts und der isoliert zwischen diese zwei Pfeiler aufgestellten



[illegible] München

Gestalt des Heilands, die sich dunkel vom hellen Himmel abhebt. Schwer fallen die Gewänder und schieben sich zu schweren Falten zusammen; die Gestalten sind lang und knochig, die Gesichter hager und scharf geschnitten, und wirr hängen die Haare über bleiche Stirnen. Links bildet ein halb zerstörtes Gebäude mit reichem Reliefschmuck eine in die Tiefe schwebende Kulisse, rechts stehen hochgewipfelte schlanke Bäume; überall bricht der Blick durch in unendliche Fernen.

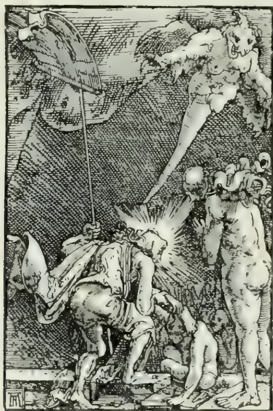
Ähnlich intensive Raumanweisungen enthält die Anbetung der Könige in Sigmaringen. Die zeremoniöse schwere Pracht der Figuren ist von der dichterischen Freiheit, mit der Altdorfer dieses Thema sonst behandelt hat, weit entfernt; nie sind bei ihm die Gäste aus dem Morgenland so fürstlich ausstaffiert, nie Mutter und Kind so sehr als vornehme Leute charakterisiert gewesen. Starkes Rot und Blau bildet den farbigen Grund, aus dem Gold und Scharlach heftig aufleuchten. Es ist die gleiche sonore Koloristik, die den St. Florianer Bildern eignet und auch in dem Hauptbilde dieser Zeit, der Geburt Mariä in München, wieder vorkommt. Dieses Bild, das dem Beginne der zwanziger Jahre angehört, ist mit gutem Fug eine der populärsten Schöpfungen unseres Meisters; kaum irgendwo hat er den von der Legende gebotenen Stoff mit so liebenswürdiger Freiheit weitergesponnen, kaum irgendwo das Ureigenste seiner künstlerischen Besonderheit so zwingend zu gestalten gewußt. Das Wochenbett der hl. Anna ist in einen hohen kirchlichen Raum hineingestellt; Frauen sind in freundlicher Geschäftigkeit um Mutter und Kind bemüht. Über die Stufen kommt sinnenden Blicks ein Mann herauf, wohl Joachim, eine Pilgerflasche an einem Stock über der Schulter tragend. Ganz hinten treten aus einem hellen Anbau ein paar Figürchen in den Hauptraum ein. Oben aber flicht sich ein wunderbarer Kranz durch die Pfeilerhalle, ein jubelnder Reigen schwebender Engel, die singend und in unablässig variierten Stellungen durch den hellen Raum wirbeln. In der kühnsten und großartigsten Weise betätigt sich hier Altdorfers Auffassung des Raumes; denn das Gebäude selbst ist doch, so ernsthaft technisch es sich auch gebärdet, keineswegs als Kon-



Die beiden Johannes (S. 143) — Stadt am Hof, Katharinenspital

struktion überzeugend. Scheinbare Wirklichkeit dient der höheren Unwirklichkeit, hinkende Wahrheit einer hinreißenden Unwahrheit; sinnlich faßbare Endlichkeit ist ein Instrument nur zu erahnender Unendlichkeit. Das Architektonische gibt nur ein äußeres Gerüste; den inneren Eindruck endloser Tiefe gibt der Engelkranz, der sich weit, weit zwischen den Pfeilern durchschlingt und dann im Wirbelfluge wieder nach vorne kommt; die Drehung aller Engel nach außen steigert noch die zentrifugale und damit raumschaffende Wirkung dieser außerordentlichen Erfindung. Die raumschöpferische Kraft dieser Erfindung ist es, die dem Bild seinen beglückenden und befreienden Reichtum gibt; was im Verhör des hl. Florian, was in den Innenräumen des Florianer Altars nur stammelnd und bruchstückweise zu Worte kam, ist hier eine

rauschende Harmonie geworden. In dieser großartigen Raumgestaltung ist aber gleichzeitig auch eine neue Empfindung lebendig; das idyllische Genrebildchen in der linken Ecke des Bildes verschwindet vor der jubelnden Frömmigkeit, die den sich dehnenden Raum erfüllt. Andächtigen Sinns erzählt Altdorfer von der Kindheit der heiligen Jungfrau; aber durch die Schiffe des Doms braust ein gewaltiger marianischer Hymnus, in dessen Jubel Klänge des Kampfes und Klänge des Triumphes sich mengen. Die Erregtheit der Zeit hat dem Dichter kleiner Dinge die Zunge zu leidenschaftlichen Bekenntnissen gelöst.



Christus in der Vorhölle. Holzschnitt
Schm. 34. (S. 67)

DIE SCHÖNE MARIA

DIE „Schöne Maria" bildet nicht nur eine eigentümliche Episode in der Entwicklung Altdorfers, sondern wirft auch ein scharfes Streiflicht auf die religiöse Mentalität Deutschlands im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts. Im Jahre 1519 brach lang aufgesammelter Groll gegen die Judengemeinde in Regensburg in wildem Sturm los; sie wurde plötzlich aus der Bischofsstadt vertrieben, ihre Synagoge niedergerissen; bei der Demolierung geschahen die ersten Wunderzeichen, die das Volk zu unbeschreiblichem Enthusiasmus hinrissen. Am Samstag nach Mariä Geburt begann man mit dem Bau zu Ehren der „Schönen Maria", im folgenden Jahre wurde das Gotteshaus provisorisch eingeweiht; das Gnadenbild, eine Marienfigur nach dem St. Lukastyp, fand ungeheuren Zulauf. In unübersehbaren Scharen kamen die Pilger, denen ein von Papst Leo X. verliehener Ablaß reiche Indulgenz verlieh, von nah und fern und opferten Hab und Gut; in wütender Hingabe rissen manche die Kleider vom Leibe, um sie der „Schönen Maria" darzubringen. Der Zulauf und die Begeisterung nahmen Dimensionen an, die selbst beim Klerus Bedenken erregten; die übrigen Gotteshäuser verödeten der neuen Wunderstätte zuliebe. „Was ist es denn, daß du hinläufst zur ‚Schönen Maria'", predigte ein Minorite. „Sie ist doch nicht allein. Was ist es denn, daß du hinläufst, ziehst die Kleider vom Halse, die Schuhe von den Füßen, trägst es dahin? Ist es doch nur ein stinkend Loch! Sucht lieber St. Erhart heim, der liegt hier leibhaftig!"

Trotz solcher gegnerischer Stimmen hielt aber die Siedehitze der Begeisterung zunächst noch an, durch neue Wunderzeichen angefacht, die eine Flugschrift von 1522 verzeichnet. Das kleine Gotteshaus, in dem das Gnadenbild eine provisorische Unterkunft gefunden hatte, sollte durch eine stattlichere Kirche ersetzt werden. Aus dem dafür ausgeschriebenen Wettbewerb ging der Augsburger Hans Hieber als Sieger hervor; als dieser schon 1521 starb, waren nur die Fundamente des östlichen Teils und die Türme nach seinem Plane angelegt, nur die Seitenschiffe teilweise ausgeführt. Die 1538 vollendete Kirche hat mit dem ursprüng-



Michael Ostendorfer, Wallfahrt zur Schönen Maria von Regensburg. Holzschnitt
(S. [illegible])



Die Schöne Maria. Schm. 49. (S. 138) Holzschnitt

lichen Entwurf nur sehr wenig zu tun; diesen zu rekonstruieren sind wir vielmehr auf das erhalten gebliebene Holzmodell Hiebers und auf einen großen Holzschnitt Ostendorfers (Pass. III, p. 315) angewiesen. Beide Zeugnisse bezeugen, daß man ein Gotteshaus im modernen Stil zu errichten beabsichtigte, eine Verbindung von Lang- und Zentralbau, in der fast noch mehr romanische Reminiszenzen als Renaissanceanregungen zu einer eigentümlichen bodenständigen Schöpfung umgeformt sind. Die Einweihung des Gotteshauses leitet die Einstellung des Kultes der „Schönen Maria" fast unmittelbar ein; 1542 wurde das Gotteshaus den Protestanten übergeben, die es seitdem als Neupfarrkirche innehaben.

Dieser tumultuarische Ausbruch katholischer Frömmigkeit in den Jahren, da der Protestantismus seine ersten enthusiastischen Schritte tat, ist keine vereinzelte Tatsache. Beide Erscheinungen entspringen der erhöhten Spannung des religiösen Bedürfnisses; die Generationen des ausgehenden Mittelalters hatten an der Bereitung dieses Bodens gearbeitet, nun brach dieses tiefe Verlangen nach Verinnerlichung und Verpersönlichung des Religiösen mit orkanartiger Gewalt hervor. Das neue Geschlecht, fanatisch im Glauben wie im Unglauben, war um so leidenschaftlicher in der Betätigung jeder Art positiven Kirchensinns.

Was zu einem Stück Gewöhnung geworden war, forderte neu erkämpft zu werden; am Zusammenprall der Gegensätze entzündeten sich die Funken lebendigeren Bekenntnisses. Nicht einem ermüdeten versiegenden Katholizismus konnte eine lebensfähige Reformation entspringen, sondern er wurzelt in derselben erneuten Besinnung auf das Religiöse, dem auch der Katholizismus seine Wiedererstarkung in der Gegenreformation verdankt. Eine Wolke von Gläubigkeit und von Sehnsucht nach Gläubigkeit zog über das deutsche Land; sie konnte so gut wildeste Abtrünnigkeit wie hingebendste Verteidigung der Väterlehre im Schoße tragen.

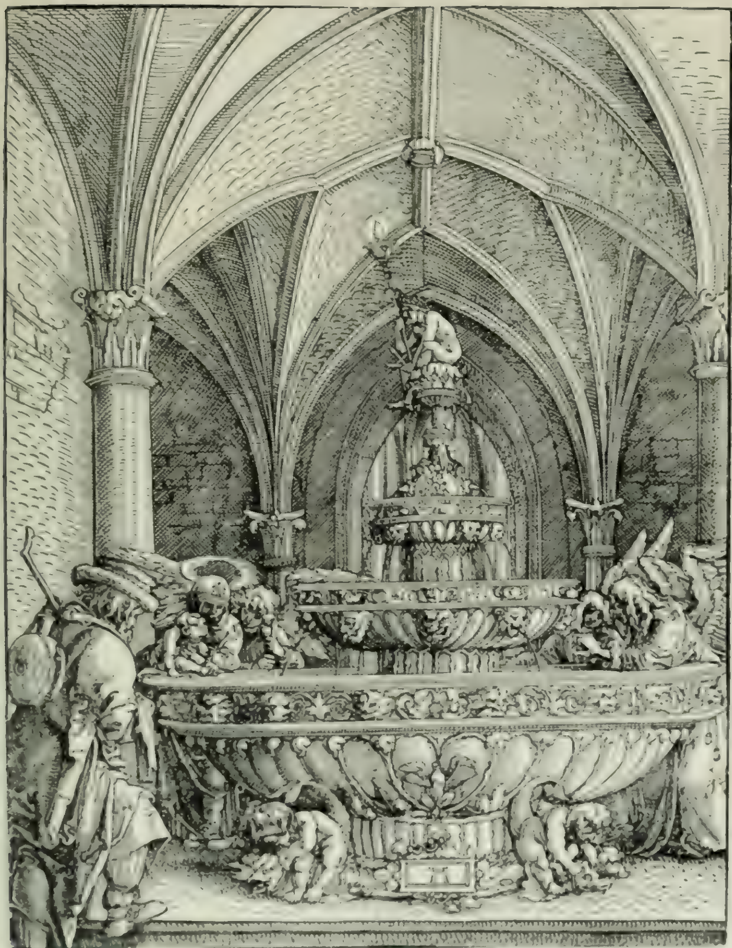


„Anbetung der Hirten" Schm. 45 (S. 136) Holzschnitt

An den ganzen äußeren Vorgängen, die mit der Geschichte der „Schönen Maria" zusammenhängen, hat Altdorfer einen auffallend breiten Anteil genommen. Als Mitglied des inneren Rates gehörte er zu den Verordneten, die den Juden die Vertreibung aus Regensburg anzukündigen hatten; er hat dann die zerstörte Synagoge in zwei Radierungen festgehalten. Später hat er zum ständigen Künstlerstab der „Schönen Maria" gehört; er malte für die neue Kirche die Fahne mit dem Marienbilde und dem Stadtwappen, die auf dem großen Schnitt von Ostendorfer zu sehen ist, er erhielt von der Kirchenkasse acht Gulden für ein Votivbild, das er einer unschuldig zum Ertränken ver-

urteilten Frau gemalt hatte – aynem weybsbildt so man auss Unschuld ertrencken hat wollen –; verzierte einen Ablaßbrief für die Kapelle sowie einen Vorhang für das Heiligtum der „Schönen Maria“ und entwarf die Ablaßmedaille, die ein Haupthandelsartikel und eine der wichtigsten Einnahmequellen der Wallfahrtskirche war. Von der Verbreitung dieses Wallfahrtsandenkens erhalten wir eine Vorstellung durch die Berechnung, daß in den Jahren 1519–22, den Blütejahren der Wallfahrt, nicht weniger als 52412 Stücke angefertigt und ausgegeben worden sind; und es stimmt über die Kurzlebigkeit solcher Devotionalien, die ja vielfach graphischer Natur waren, nachdenklich, daß diese einst in so ungeheueren Massen verbreitete Denkmünze jetzt zu den größten Seltenheiten gehört. Nur ganz zufällig ist hier und da eine erhalten geblieben, wie z. B. die auf dem Titelblatt abgebildete, die in ein Gebetbuch des Kaisers Ferdinand I. im Wiener kunsthistorischen Museum eingeklebt ist. Für die Erkenntnis der Kunst Altdorfers wird dadurch nicht viel gewonnen, da es sich um die ziemlich vergröberte handwerkliche Herstellung eines Typs handelt, dessen Entwurf ganz gut auf den Künstler zurückgehen kann. Dessen wesentliche Verknüpfung mit der „Schönen Maria“ besteht nicht in diesen nur literarisch bezeugten oder nur in verzerrter Wiedergabe erhaltenen Arbeiten, sondern in den Holzschnitten, mit denen er dem Gnadenbild gehuldigt hat.

Ein Teil der Rolle, die Altdorfer in der Geschichte der „Schönen Maria“ spielt, erklärt sich aus seiner offiziellen Stellung; aber man hat Bedenken, das ganze Interesse, das er in so hohem Maße an dem Gnadenbilde nahm, bloß als eine Ressortangelegenheit des amtsführenden Stadtrates anzusehen. Die Welle vertiefter Andacht, die zu dem judenfeindlichen Ausbruch und zum schwärmerischen Paroxysmus dieser Pilgerscharen geführt hatte, hatte auch Altdorfer berührt; auch seine Geistigkeit war tiefinnerlichst aufgerüttelt. Man kann die Anzeichen dieser Verinnerlichung schon vor dem entscheidenden Jahre wahrnehmen. Seine ersten religiösen Holzschnitte waren chronikartige Berichte gewesen, die ohne besonders ergriffene Anteilnahme aus der heiligen



Die heilige Familie am Brunnen (Schm. [illegible]) Holzschnitt

Geschichte erzählten; selbst die Passionsszenen hatten sich mit einer ausdrucksvollen, leicht verständlichen Wiedergabe des Tatbestandes begnügt. Allmählich wird die Empfindung stärker; bei der letzten Fassung der Christophslegende (Schm. 55) ist die Andacht inniger geworden, bei dem die „Anbetung der Hirten“ genannten Schnitt (Schm. 45) ist nun die religiöse Stimmung ganz neu herausgeholt. Ähnliche Adorationen hatte Altdorfer wiederholt als Anlaß benutzt, Schaufreude und idyllisches Behagen anmutig und liebenswürdig zu verbinden, hier ist ein noch familiärerer Vorgang, die ersten Gehversuche des Jesuskindes, noch ernster aufgefaßt; mit ängstlichen Händen hält Maria das großkopfige, auf schwankenden Beinen auf dem Tisch stehende Kind; die Frau im Kopftuch, vielleicht die hl. Anna, die Hirten, die ergriffen auf das Heil der Welt blicken, sind müde, abgearbeitete Menschen mit nachdenklichen Mienen. Trotz des Renaissancedekors und trotz des Puttentrios über dem Gebälk kommt ein fröhlicher Festglanz hier nicht auf; über dem harmlosen Geschehen liegt der Schatten ernster Ahnung. Ganz nahe steht diesem Blatte der schöne Holzschnitt Schm. 50, eine der innigsten Schöpfungen Altdorfers; die Jungfrau thront, matronenhaft und majestätisch mit flutenden Gewändern und einer kronenartigen Haube angetan über einem Sockel, auf dem ein lautenschlagender Engel, Reminiszenz italienischer Kunst, Platz genommen hat. Vor ihr kniet ein jugendlicher Geistlicher mit andächtig gefalteten Händen, seine ganze Haltung atmet stille und restlose Hingabe, er scheint das Buch geweiht zu haben, das die Jungfrau in der Hand birgt. Die Datierung ans Ende des zweiten Jahrzehnts wird durch die räumliche Klarheit der Anlage und durch das tiefere Verständnis für die Einzelfigur und ihre Funktionen gesichert; deutlicher aber spricht noch der geistige Habitus des Blattes, das sehnsuchtsvolle und innige Gefühl in dem jugendlichen Beter. Hier bietet sich ein gläubiges Herz inbrünstig der heiligen Jungfrau dar.

Aus dieser Stimmung heraus ist der neue Madonnentypus Altdorfers entstanden, der in den von der Gelegenheit dargebotenen herkömm-



Die schöne Maria von Regensburg

Farbenholzschnitt

lichen Gnadenbildtyp der „Schönen Maria“ hineingewachsen ist. Er ist bereits 1518 – also vor dem Aufkommen der „Schönen Maria“ – in einer datierten Zeichnung des Berliner Kabinetts voll ausgebildet. Die Madonna stämmig, mütterlich, mit rundem Gesicht, den Kopf in ein Tuch gehüllt, den Oberkörper in einem fransenbehängten Überwurf, das Untergewand, das sie zum Halten des Kindes in vielen Falten emporrafft, weich und reich gewellt herunterflutend; das Kind ganz in den mütterlichen Griff hineingeborgen. Ein Rückblick auf die gestochene Madonna von 1509 verdeutlicht den grundanderen Charakter der neuen Konzeption, die auch der Kirchenfahne der „Schönen Maria“ und dem Holzschnitt Schm. 49 zugrunde gelegt wurde. Die ikonographisch bestimmenden Elemente sind betont, Maria trägt außer dem Fransenkleid nun ihr spezifisches Wahrzeichen, den Stern auf dem Kopftuch und auf der Schulter. Sonst steht sie in sehr ähnlicher Haltung wie auf der Berliner Zeichnung, nur nicht auf der Mondsichel, sondern in einem Kirchenraum, dessen Auffassung an die Hallen auf dem „Verhör des hl. Florian“ und auf der „Geburt Mariä“ erinnert; wie dort mehr Raumandeutung als Raumwiedergabe.

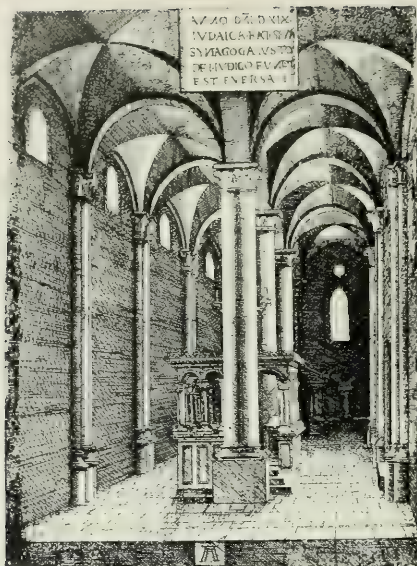
Hier schließen sich nun die drei weiteren Holzschnitte des Künstlers an, die unmittelbar mit der „Schönen Maria“ zusammenhängen, Blätter von besonderem Reichtum, die auch nach starker dekorativer Wirkung streben. Das schönste ist „Die hl. Familie auf der Flucht in einer Kapelle mit großem Taufbecken“ (Schm. 47). In einem gewölbten Innenraume steht der dreischalige Brunnen, dessen wesentliche Elemente Altdorfer schon in der Berliner „Flucht nach Ägypten“ verwendet hatte; auch hier schmückt ein dekorativer Fries das gebuckelte untere Becken, an dessen gekerbtem Sockel Putten sitzen; die zweite Schale ist mit Löwenmasken besetzt, die das Wasser ausspeien. Den obersten Abschluß der überüppig ausgezierten Brunnensäule bildet eine Figur, die als scheinbares Götterbild in diesem Zusammenhang doppelt auffällt. Denn wohl gehören solche Götterstatuen auf ragenden Säulen zur üblichen ikonographischen Ausstattung der „Flucht nach Ägypten“, aber doch

nur, um beim Nahen der heiligen Familie geborsten herunterzustürzen; hier aber geschieht nichts dergleichen, wie der Amor und sein seltsamer Begleiter in Berlin, so empfindet der nackte Mann mit dem an langer Stange gehaltenen Lichte die heilige Familie scheinbar durchaus nicht als feindliches Element. Sollte dieser Luzifer gar kein Vertreter der heidnischen Götterwelt, sondern gar der Träger eines christlichen Symbols oder einfach ein Sternbild sein? Auf dem oben erwähnten Marienbild (Schm. 50) steht er — wie ein antikes Götterstandbild — ganz klein im Hintergrund, und auf dem Tempelgang Mariä in Dürers Marienleben ist eine ganz ähnliche Figur auf den Bogen gestellt, der den Tempelhof nach hinten abschließt. Vielleicht hat sich nur ein einstiges gegenständliches Motiv zum bloßen Dekorationselement abgeschwächt.



Anbetung der Maria. Schm. 5 S. 136 Holzschnitt

An diesem so seltsam dekorierten Brunnen hat die heilige Familie haltgemacht. Die Jungfrau, im typischen Gewande der „Schönen Maria“, hat das Jesuskind auf den Brunnenrand gesetzt, ein großer Gewandengel steht neben ihr, zwei andere solche Engel auf der anderen Seite des Brunnens. Schweren Schritts kommt Joseph treppan, mit der



Die Synagoge zu Regensburg. Radierung
Schm. 7[illegible]. (S. 142)

runden Pilgerflasche, die er am Stecken über die Schulter trägt, dem Joachim im Bilde der Geburt Mariä sehr ähnlich. Wie hier ist auch auf dem Holzschnitt die Stimmung besonderer Weihe erzielt; der Ort ist durch die Personen, die ihn betraten, geheiligt.

Die beiden anderen Holzschnitte gehören durch ihre nahe Beziehung zum Marienkult zusammen; der eine ist in der Regel in mehreren Farben gedruckt und strebte eine bildmäßige Wirkung an. Schm. 52 ist ein Andachtsbild der „Schönen Maria"; sie steht etwa als Kniestück in einem Rahmen, dessen Pilaster und Gebälke Renaissancefüllungen haben. Die dreimal wiederholte Unterschrift: „Ganntz schön bistu mein freundin und ein makel ist nit in dir. Ave Maria" verdeutlicht die Bestimmung dieses Holzschnittes, der den Wallfahrern als Andenken an das Gnadenbild in Regensburg dienen sollte. Das „Schöne" dieses Bildes ist in naiver Weise unterstrichen; eine Maria von körperlich anmutiger Erscheinung sollte durch die lebhafte Kolorierung noch ansprechender wirken. „Denn es war", sagt Achim von Arnim in den ‚Kronenwächtern', „das erste Bild unter den Deutschen, in welchem die geheime Gewalt des Heiligen mit der offenkundigen der Schönheit verbunden war." Der andere Holzschnitt (Schm. 51) legt das Hauptgewicht auf die Rahmung; in mehreren Stockwerken baut sich ein

reicher Schrein auf, mit einem kräftig gegliederten Sockel, mit einem Hauptgeschoß, dessen säulengefaßter Mittelschrein von je zwei kleinen Nischen mit stehenden Heiligenfiguren flankiert wird und mit einem sehr reichen Giebelabschluß, dessen Mittelmuschel die sitzende Gestalt des Salvator Mundi umschließt. In der Mittelnische steht von drei Engelspaaren bedient die „Schöne Maria“, mit dem Typus auf dem kleinen Holzschnitt übereinstimmend. Der ganze Altar erinnert an oberitalienische Renaissancealtäre, und die Vermutung hat viel für sich, daß in diesem prächtigen Blatte ein Entwurf Altdorfers für einen Altar der neuen Kirche vorliegt. Zum Unterschied von anderen früheren Blättern bewegen sich die architektonischen und dekorativen Motive durchaus im Rahmen des Möglichen; mit der Genauigkeit einer Werkzeichnung stellt der Holzschnitt dem Beschauer nicht ein geträumtes, sondern ein geplantes Kunstwerk vor Augen. Fester als je früher steht der Künstler auf dem Boden der Wirklichkeit.



Die Vorhalle der Synagoge zu Regensburg; Radierung (Schm. 1, S. 142)

Diesen Realismus Altdorfers hatten wir um diese Zeit wiederholt zu beobachten Gelegenheit. Der Bemühung um die Einzelfigur entsprach ein Streben nach räumlicher Bestimmtheit, das in der unmittelbaren Übernahme individueller Bauformen seinen Höhepunkt fand. Als Altdorfer einige Jahre vorher die Ansicht von Sarmingstein zeichnete,

wuchs ihm die schlichte Donaulandschaft in eine Welt phantastischer Formen über; wenn er nun das Johanneskirchlein von St. Florian in sein Bild aufnimmt, setzt er sich mit einem Stück unverschönter Wirklichkeit auseinander. Noch drastischer ist diese Gesinnung bei den zwei Radierungen der Synagoge von Regensburg, weil diese Ansichten nicht ein Beiwerk in einem größeren Bildganzen bilden, sondern der eigentliche Gegenstand der Darstellung sind. Das Innere der Synagoge zeigt eine zweischiffige Halle, deren Gratgewölbe mit schweren Gurten auf den tragenden Säulen und Wandpfeilern aufruhen; die Vorhalle der Synagoge ist ein ähnlich gewölbter Gang, in dem zwei Männer schreiten; einer tritt eben durch das krabbenbesetzte gotische Portal in die Synagoge, der andere trägt ihm ein schweres liturgisches Buch nach. Am Ende des Ganges führt eine schmucklose Türe ins Freie. Die schlichte Sachlichkeit, mit der Altdorfer den dem Untergang verfallenen Bau schildert, ist erstaunlich; mit dem kühlen Blicke eines Bausachverständigen sind die Eigentümlichkeiten des Baues erfaßt, mit der Sicherheit eines holländischen Architekturmalers das atmosphärische Leben der Räume beobachtet. Man muß in der Tat bis ins siebzehnte Jahrhundert vorschreiten, um die entsprechenden Vergleichsobjekte zu finden; erst Rembrandt hat wieder mit solcher Selbstverständlichkeit die Poesie eines Raumes wiederzugeben verstanden. Das durch besondere Umstände entbrannte Interesse an einem individuellen Bauwerk und die Ausdrucksmittel der Technik haben Altdorfer hier geholfen, seinem ureigenen Problem eine glückliche Lösung abzugewinnen.

Altdorfer hat sich hier mit der Radierung versucht, die im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die verschiedensten Künstler angelockt zu haben scheint. Die beiden sehr fertigen Blätter waren wohl kaum sein erstes Experiment in dieser Technik; man möchte eher den unbeholfenen „Krieger mit Hellebarde“ (Schm. 57) dafür halten.

Die unmotivierte Säulenstellung neben dem Hellebardier gestattet, ein wenig später entstandenes Bild hier anzuschließen, bei dem sich dieses Architekturmotiv wiederfindet, den Englischen Gruß der ehemaligen

Sammlung Weber in Hamburg von 1521, das trotz manchen fremden Zuges doch, und zwar an dieser Stelle, in das Werk des Künstlers gehört. Es ist eine seiner gleichgültigsten Kompositionen, in seiner verhältnismäßigen Größe — H : 1 m, B : 0,80 — wieder eine jener Arbeiten, an deren Umfang sein Interesse sich abstumpfte und bei denen er vielleicht fremder Hilfe ziemlichen Raum gewährte. Stärker lebt die Stimmung dieser Zeit der „Schönen Maria" in dem Bilde mit den beiden Johannes im Katharinenspital in Stadt am Hof (1520) wieder auf, der monumentalsten unter den Bildschöpfungen Altdorfers. Zu zeitlosem Beisammensein sind die beiden Heiligen vereinigt, der Täufer, an dessen Füße sich das Lamm schmiegt, und der Evangelist, der visionär in die Meerlandschaft blickt, über der ihm die hl. Jungfrau erscheint. Die wuchtigen Gestalten mit den mühsamen, schwer durchgearbeiteten Köpfen und das dumpfe Kolorit des — übrigens nicht eben glänzend erhaltenen — Bildes verleihen ihm einen fremden Anstrich, der aber nicht mit irgendwelchen Anregungen eines anderen Künstlers — am meisten kämen noch Cranachs Holzschnitte in Betracht — zu erklären ist, sondern mit der besonderen geistigen Verfassung des Malers, der eine Zeit der Krise durchmachte. Die tiefe religiöse Erregung dieser Jahre zittert auch in der vielleicht noch etwas späteren Wiener Heiligen Nacht nach, in dem



Landsknecht Schm. 57 (S. 142) Radierung

das wegen seiner genrehaften Reize sonst geschätzte Thema noch einmal tiefer durchlebt wird. Das Bildchen knüpft in manchem an die kleinen St. Florian-Bilder an; es teilt mit ihnen die Freude an phantastischer Beleuchtung und das Interesse an derb sittenbildmäßiger Schilderung von Nebenfiguren, aber es ist ihnen durch die wunderbare Einheitlichkeit und Stärke der Empfindung überlegen. Wunderdurchwobene Winternacht, deren Schneedämmerung von da und dort aufblitzenden Himmelslichtern und Glorien erleuchtet ist. Blendendes Licht liegt auf der Anbetungsgruppe vorn, deren Schimmer einen von schütterem Grün bekletterten Ruinenpfeiler aus dem Dunkel holt; aus diesem ragt hinten gespenstisch ein phantastisches Rundgebäude. Wie Leuchtkäfer tauchen Putten aus der Finsternis; die lodernde Glorie, die der Wölbung des Nachthimmels zum Schlußstein dient, scheint sie herabzusenden; sie fallen wie leuchtende Tropfen von ihrem glühenden Rande. Trotz dieser erregenden Lichtspiele, die nah und fern geistern, kehrt der Blick immer wieder zur Anbetung zurück, wo inbrünstige Andacht den geistigen Mittelpunkt des Bildes festhält. Die Eindringlichkeit der Empfindung, die dieses erfüllt, gleicht der hymnischen Hingabe der Holzschnitte für die „Schöne Maria“. Tiefe religiöse Erregung hatte auch die künstlerischen Grundlagen von Altdorfers Schaffen aufgerührt; er bedurfte nach dieser Anspannung einer Zeit der Sammlung, um wieder zu breiterer und leichterer Produktion zurückzukehren.



(S. 64)

DIE SPÄTEN BILDER

DIE Periode im Leben Altdorfers, die durch das Erlebnis der „Schönen Maria“ charakterisiert ist, möchte man bis etwa 1521, 1522 andauern lassen. Sie wird noch mehr als durch seine äußeren Beziehungen zum religiösen Ereignis des Tages durch die Stimmung innerer Erregung gekennzeichnet, die in den Arbeiten dieser Jahre vibriert. In welcher Form sie sich löste, wissen wir nicht; die Nachrichten über Altdorfers Leben versagen fast völlig, zwischen dem Verkauf eines Hauses im Jahre 1522 und der Wahl des Künstlers in den „Inneren Rat“ von Regensburg im Jahre 1526 klafft eine Lücke, aus der auch keinerlei künstlerische Betätigung überliefert ist. Keine seiner Arbeiten ist aus diesen Jahren datiert, erst 1526 begegnen uns wieder mehrere Bilder, die nun eine sehr veränderte Auffassung zeigen; Altdorfer hat sich in der Stille gewandelt und hat gleichzeitig mit einer hervorragenden sozialen Position eine ruhige und gefestete Stellung in seiner Kunst erreicht. Es liegt nahe, auch diesmal die Ursache dieser Wandlung in äußeren Veränderungen zu suchen; man hat durch eine Reihe scharfsinniger Gründe zu beweisen versucht, daß Altdorfer um diese Zeit eine Reise nach Oberitalien unternommen hat und durch das, was er dort sah, so tief verändert wurde. Die Beweisführung ist nicht so zwingend, daß die Reise unbedingt notwendig erscheint; aber sie macht den einen Punkt einleuchtend, daß diese Zeit für Altdorfers Entwicklung als Architekt entscheidende Wichtigkeit besitzt; durch eine Reise oder aus anderen Gründen tritt er in ein ganz neues Verhältnis zur Baukunst. Eine äußere Bestätigung liegt darin, daß von 1526 eine Betätigung auf diesem Gebiete nachweisbar ist; seit diesem Jahre bekleidet er das Amt eines städtischen Baumeisters und hat als solcher eine Reihe von Nutzbauten für die Stadt ausgeführt. Für seine Beurteilung als Maler aber ist wesentlich, daß seine Baumeisterschaft nicht eine bloß beiläufige Episode ist, sondern daß eine mit ihr zusammenhängende neue Gesinnung auch in den Bildern merklich wird. Der Baumeister hat von 1526 an dem Maler andauernd zur Seite gestanden. Sein Verdienst ist es, diesem bei der Organisation des unendlichen Raumes, um die er von Anbeginn an rang, geholfen zu haben.



Kreuzigung Christi · [illegible] Budapest

Ein Bild darf vielleicht an die Spitze dieser neuen Entwicklungsphase gestellt werden, obwohl es deren Hauptzüge nicht voll entfaltet; die Kreuzigung Christi, die sich als Leihgabe im Budapester Museum befindet, fällt schon durch ihren archaisierenden Goldgrund aus der Reihe der übrigen Bilder heraus; auch in der Wahl ihrer Typen kann

sie als Übergangswerk bezeichnet werden. Einzelne Gestalten erinnern an die Zeit von 1518–1520, etwa die am Fuß des Kreuzstammes knieende prächtige Magdalena; der weitaus größte Teil der Figuren stimmt mit denen der späten zwanziger Jahre überein. Kurze stämmige Gestalten mit dicken durchmodellierten Köpfen und ausdrucksvollen Gesichtern; Hände und Füße sind breit und fest, die Gewänder sind glatter und einfacher geworden; der faltenreiche dünne Schwall ist einem schwereren Fall gewichen, als wären die Kleider aus gröberem Stoffe verfertigt. Aus diesen körperlich geklärten Einzelelementen baut die Komposition in die Tiefe; die Gruppen in den beiden vorderen Ecken, links die drei Frauen, rechts die um den Rock Christi würfelnden Soldaten, schieben das Kreuz erfolgreich in die Tiefe. Auch nach hinten baucht sich das scheinbar wirre Gedränge und rundet sich um das Kreuz, das als Ziel aller Blicke und verschiedener deutender Hände das Zentrum der ganzen Komposition bleibt. Zur Rundheit dieses Volkshaufens steht die obere Bildhälfte mit dem scharf frontalen Christus und den beiden symmetrisch angeordneten Engeln in einem stark empfundenen Gegensatz; unten ist Raumtiefe, oben ist raumlose Sphäre, nicht vorn, nicht hinten, irdischer Gesetzlichkeit entzogen. Vielleicht hat irgendeine besondere Bestimmung des Bildes den Künstler veranlaßt, diesen Kontrast – als ein geistiges Moment einer solchen Darstellung – erschöpfend herauszuarbeiten.

Das erste Hauptbild des neuen Stils ist die Susanna im Bade in München, ein ziemlich großes, aber kleinfiguriges Bild, auf dem sich die dargestellte alttestamentarische Anekdote in der Fülle der Geschehnisse beinahe verliert. Ganz ausnahmsweise sind wir bei diesem Bild in der Lage, einen Blick in die Werkstatt des Künstlers zu werfen; die Düsseldorfer Akademie besitzt als eine fast einzigartige Seltenheit einen gezeichneten Entwurf, in dem die Bildidee in allen wesentlichen Zügen bereits festgehalten, aber noch nicht in allen Einzelheiten endgültig fixiert ist. Der Palastbau dominiert noch stärker als im Bilde, weil ihm die großen Baumkronen noch nicht das Gleichgewicht halten. Die



Hauptgruppe der Susanna ist mit den Vorgängen im Schloßhof stärker in Beziehung gebracht, da eine der Begleiterinnen mit sehr sprechender Gebärde hinüberdeutet; dadurch wird die naive anachronistische Vereinigung zweier zeitlich aufeinander folgender Episoden der Geschichte – Susannens Belauschung und die Bestrafung ihrer Verleumder – ziemlich auffallend, während sie in der Buntheit des ausgeführten Bildes verschwindet. Auch die beiden waschenden Frauen im Becken unter der Balustrade sind weggelassen worden. In der Ausführung ist der Zweiheit des Vorgangs durch die Zweiteilung des Bildes Rechnung getragen; links Badeszene, rechts Steinigung. Die Absperrung der Gartenszene erfolgt durch die vor Susanna stehende Magd, die ihr den Blick nach rechts abschneidet, und durch die Mädchen, die den Garten bei seinen beiden Ausgängen verlassen; sie gehen fort, Susanna bleibt zurück, wie es der von den Künstlern sonst meist verlassene apokryphe Bericht Theodotions erzählt. Sie sitzt mitten im grünen Garten, von drei Mägden betreut, die ihr bei der Toilette behilflich sind, ein reizendes Genrebildchen von bürgerlichem Geschmack. Wie ist die schwüle orientalische Geschichte in ein nordisches Kindermärchen umgesetzt! Susannchen sitzt brav wie ein Püppchen, während ihr eine Dienerin die Haare strählt; eine zweite kniet vor ihr und prüft mit sorglicher Hand die Temperatur des Fußbades, das an Stelle des sinnenerregenden Bades getreten ist; eine dritte Magd steht, ein Fläschchen in Händen und einen Korb am Arm, davor und scheint die Gebieterin zu unterhalten. Eine entzückende Feinmalerei ist hier geleistet; der orientalische Teppich, auf dem Susannens Pantoffel stehen, ist sicher nach der Natur gemalt, und am Wasserbecken ist jeder Buckel wiedergegeben. Zahlreiche feine Beobachtungen verraten das liebevolle Interesse des Künstlers an seiner Schilderung; wie sorgfältig ist das weiße Linnen unter das Haar der Dame gelegt und wie fürsorglich legt ihr die Magd die Hand auf den Scheitel, um sie beim Frisieren nicht zu reißen. Mühsam findet man von diesem reizenden Genrebildchen zur biblischen Geschichte zurück; halb zufällig entdeckt man, von Susannens Hündchen geführt, die beiden Lauscher im Ge-



strauch. Denn das junge Grün steht hoch und frisch, und in den dichten Kronen rauscht es leise und sommerlich; stiller Friede liegt über dem Garten, in dem Niedertracht die fromme Unschuld belauscht.



Kreuzigung Christi. (S. 154) Berlin

Auf der rechten Seite ist der Palast offenbar der Hauptgegenstand des Bildes, ein phantastischer Bau in reichen Renaissanceformen, mehrgeschossig aufsteigend, immer noch einen Flügel ansetzend, in verschieden geformte Türme und Kuppeln ausgehend, eine Schöpfung, die auszustatten und zu bereichern die Erfindungskraft des Künstlers nicht müde wurde. Die unendliche Freude am Detail verknüpft diese gemalte Architektur mit der Genreszene in der anderen Bildhälfte; jede Pilasterfüllung, jede Konsole und jedes Kapitäl ist mit bedächtiger Sorgfalt wiedergegeben, die Bauaufgabe ist so ernst genommen, als sollte der Bau in Wirklichkeit entstehen. Dies ist der grundsätzliche Unterschied gegen die früheren Architekturen Altdorfers; bei diesen war mit wenigen eindringlichen Elementen eine Raumanweisung gegeben, die der Phantasie als Anregung genügte, aber einer nachmessenden Prüfung nicht standhalten konnte. Selbst bei der Kirche der Geburt Mariä hatte poetische Wahrscheinlichkeit über architektonische Wahrheit triumphiert. Nun aber ist es diese, die angestrebt

wird; wenn auch ein Bau wie dieser Palast nie existiert hat, so ist er doch in allen Einzelheiten möglich; seine Unwirklichkeit setzt sich aus lauter Elementen der Wirklichkeit zusammen. Dies sind Züge, die ein neues Verhältnis Altdorfers zur Architektur beleuchten; zunächst ist wesentlicher, daß sie die Änderung seiner ganzen künstlerischen Einstellung verdeutlichen. In romantischer Sehnsucht hatte er einer Verschiebung des Naturgegebenen bedurft, um dichterische Wirkung zu erzielen, phantastisch geputzte Menschen, grell gesteigerte Lichteffekte; nun baut er aus festgefügten Elementen ein Reich der Poesie. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, die sich an Mensch und Bauten um 1518/19 vollzieht, trägt jetzt volle Frucht; Altdorfer schafft im Sinn Bruegels eine Welt für sich. Sein Bild ist ein Mikrokosmus, der sich tausendfältig regt und rührt; Mensch, Stein und Blume führt sein eigenes Leben, unabhängig und doch ganz von Künstlers Gnaden. Nichts Sachlicheres als Susannens



Kreuzigung Christi. S. 134 — Nürnberg

Fußbad oder als die Steinigung der beiden Alten, die erst dem suchenden Auge all ihre realistischen Episoden preisgibt, nichts Sachlicheres als der glitzernde Palast aus Nirgendsheim und als die Königskerze, die ganz rechts an der Treppe Wache hält, nichts Sachlicheres auch als die feste Burg im Hintergrund, die bläulich-weißen Berge und die zarten Wolken; und doch nichts märchenhaft Unwirklicheres als dieses ganze Gemälde, ein Vollbild aus einem Riesenbilderbuch für große Kinder. Unschuld und Grausamkeit, Natur und Kunst sind auf der gleichen Seite geduldig hingepinselt von einem Künstler, den seelische Kämpfe hinter die Dinge zu blicken gelehrt haben, der aber darob den Dingen nicht gram geworden ist. Ein Stück philosophischer Weisheit liegt über der bunt schillernden Pracht dieses fröhlichen Bildes.

Von den beiden Kreuzigungen in Nürnberg und Berlin ist erstere ins Jahr der Susanna datiert; auch die zweite ist kaum lange nach 1526 entstanden. Die Kreuzigung war schon in dem Holzschnitt der Passionsfolge schräg zur Bildfläche gestellt worden; ausführlicher nahm Altdorfer sodann das Motiv in der Fassung des St. Florianer Altarwerkes auf, wo die Gruppe der drei Kreuze schief zur Bildebene steht. Die raumschaffende Wirkung wurde aber hier nicht voll ausgenutzt, da der schmale Zwischenraum des rechten Schächerkreuzes zur Vorderfläche und der breite Zwischenraum auf der andern Seite durch Figuren ausgefüllt werden, so daß das kompositionelle Gleichgewicht wiederhergestellt ist; trotz des schrägen Mittelmotivs wirkt die Komposition zentral. Das Budapester Bild, dessen Anomalie nicht hierin allein besteht, hat sodann die drei Keuze en face geordnet und dadurch, in Verbindung mit der Tiefräumigkeit des Gedränges unter dem Kreuze, eine sehr eigentümliche feierliche Wirkung erzielt. Nun greift Altdorfer auf das alte Motiv zurück, dessen Fruchtbarkeit ihm vielleicht zuerst durch Cranach erschlossen worden war. Die Hauptszene ist in den Mittelgrund des Bildes gerückt; das Kreuz Christi ist leicht schräg gestellt, die beiden Schächerkreuze, die es flankieren, stehen einander gegenüber, so daß der rechte Schächer beinahe von hinten gesehen wird; die bequeme Distanz zwischen

den Kreuzen wird durch die Soldaten, die das mittlere umstehen, noch erweitert. Die Gekreuzigten sind ähnlich wie auf der Braunschweiger Zeichnung von 1512 sehr hoch emporgeschoben, der helle Körper Christi durch die Folie der dunklen Wolke zum Zentrum des Bildes gemacht. Durch das Hinabbeugen der drei am Kreuze Hängenden und das Hinaufblicken und -deuten der unten Stehenden ist diese Mittelgruppe zusammengeschlossen. Im Vordergrund ist die rechte Ecke unverhaltnismaßig belastet; die zusammengesunkene Maria mit den Frauen und Johannes bilden hier eine pathetische Gruppe. Die gedrungeneren Proportionen der Figuren, ihr großköpfiges Gnomenwesen und die starke Zusammendrangung machen die Gruppe schwer und eindringlich. Die Leidtragenden haben sich scheu zusammengedrängt, abseits vom schrecklichen Tode ihres Liebsten, um den die Feinde gestikulieren; nur Magdalena hat sich ganz, eine Frau halb abgelöst und wendet sich dem Heiland zu. Die Schragstellung der Komposition, die deren Schwerpunkt



Trennung der Apostel (S. [illegible]) Berlin

in die rechte Ecke des Bildes rückt, ist auch in der Behandlung des Hintergrundes konsequent festgehalten; hier öffnet sich rechts ein Blick, der in eine schrankenlose Weite führt, links wird er durch die Gruppe der beim Würfeln um den Rock Christi in Streit geratenen Soldaten aufgehalten. Die ganze Komposition ist also um etwa 45° nach rechts gedreht; das Gerüst des Aufbaus ist vollkommen klar, die Einheit des Naturausschnittes ist festgehalten und nur dem Beschauer ein subjektiver Standort zugewiesen; er wird dadurch auch gemütlich stark in den Vorgang hineingezogen. Ein Vorklang des sich von weitem vorbereitenden Barock wird – gleichzeitig mit ähnlichen Erscheinungen in der italienischen Malerei – hier wahrnehmbar. Wiederum sei auf die gesteigerte Standfestigkeit dieser späten Bilder gegenüber den früheren hingewiesen; wie bei der Susanna ist der Augenpunkt sehr hoch angenommen, wir blicken auf den Schauplatz herab wie auf eine Bühne, und zahlreiche Hilfslinien bilden ein Koordinatensystem, innerhalb dessen jeder Punkt und jede Bewegung völlig fixiert ist. Der Bildaufbau ist durch eine kristallene Durchsichtigkeit ausgezeichnet, die das mystische Helldunkel jugendlicher Werke Altdorfers nicht aufkommen läßt; es ist wie eine notwendige Ergänzung, daß die Stunde des Leidens Christi nun im hellen Lichte nüchternen Tages abläuft.

In dem Berliner Bild ist die Architektonik der Nürnberger Kreuzigung in der Hauptsache wiederholt. Das Verhältnis der drei Kreuze zueinander und zum Bildganzen ist ein sehr ähnliches, nur ist die Schrägstellung keine so ausgesprochene und nachdrückliche. Die Besetzung des Vordergrundes ist lockerer; statt des Knäuels zusammengekauerten Jammers vier Menschen, die leidgebeugt von dannen gehen. Wieder ist Magdalena von ihnen abgetrennt; ihre in sich versunkene Rückenfigur wirkt gerade in dieser genremäßigen Zwanglosigkeit sehr eindringlich; sie sitzt und wartet. Am meisten unterscheidet sich die Landschaft von dem Nürnberger Bild; statt der großen Einzelbäume, die auf diesem den Schauplatz nach allen Seiten abstecken, freier Blick ringsum. Golgatha ein kahler Hügel, von dem man weit ins Land schaut; man überblickt

ein welliges Terrain mit niedrigem Buschwerk und mit einzelnen Gebäuden; rechts, wo das Tal sich weitet, eine türmereiche Stadt. Der an kartographische Aufzeichnung gemahnende Charakter dieser Vogelschau paßt gut zum beherrschten Wesen dieses Spätstils Altdorfers.

An dieses Bild knüpft die Apostelntrennung (ehemals Sammlung Gans in Frankfurt) an. Die Auflösung des Vorgangs in viele Einzelszenen ist ikonographisches Eigentum der fränkischen Malerei, die dieses Thema besonders bevorzugt hatte; hier waren fast all die genrehaften Züge bereits ausgebildet, zu denen das Auseinandergehen einer bisher vereint und verbrüdert gewesenen Schar den Anlaß bieten konnte. Mit der sachlichen Menschlichkeit, die Altdorfers letzte Arbeiten kennzeichnet, hat er fast alle diese Motive neu gesehen und durchgefühlt. Gleich die Gruppe links, mit den drei Aposteln, die unter einem gewaltigen Baum Abschied voneinander nehmen, ist von zwingender Schlagkraft; in die Minute des Scheidens drängen sich Gedanken von entscheidender Wichtigkeit auf, und mit gespanntester Aufmerksamkeit folgen die beiden Alten, deren Züge man nur unvollkommen wahrnehmen kann, den Worten des jungen Mannes vor ihnen. In der Mitte eine Doppelgruppe: ein zum Aufbruch Bereiter bückt sich zu zwei bärtigen Genossen herunter, die sich zur Rast niedergelassen haben, und dahinter schütteln zwei junge Männer, Auge in Auge blickend, einander die Hände. Ein gefallenes überwachsenes Gemäuer trennt die rechte Bildhälfte ab, wo eine hohe Brücke ein tiefes Tal zu übersetzen beginnt. Hier steht ein Jüngling, dessen Apostelgewand schon stark ins Wanderkleid hinüber spielt, vor einer Art von hl. Petrus und schickt sich an, dem Kameraden zu folgen, der über die Brücke voranschreitet; der Wind bläst durch seine Gewänder. Links ganz hinten ein Apostel, der dem Kreise der Brüder schon am weitesten entwichen ist; er nähert sich fernem Wald, in dem er bald völlig verschwinden wird. In der Weite locken die Berge. Das legendarische Geschehnis ist durch die schlichte Sachlichkeit, mit der es erzählt wird, ins allgemein Menschliche gerückt; das hohe Lied des Wanderns wird hier gesungen, von Menschen erzählt, denen Gott die

rechte Gunst erweisen will. Erinnerungen an eigene Wandertage im Gebirge sind in dem kühlen Ratsherrn lebendig geworden.

Er stand damals auf der Höhe des Lebens. Wir hören, daß ihn seine Landsleute 1528 zum Bürgermeister machen wollten, daß er diese Ehrenstelle aber ablehnte, weil er das für den Herzog Wilhelm von Bayern übernommene große Bild, die Alexanderschlacht, zu Ende führen wollte. Im folgenden Jahre hat er dann das Gemälde vollendet, das schon nach jenem anekdotischen Detail für den Künstler ein ganz besonderes Interesse besaß. Er hatte das Gefühl, an einer monumentalen Aufgabe außergewöhnlicher Art mitzuwirken; in der Tat war die Reihe historischer Gemälde, die Herzog Wilhelm IV. bei verschiedenen Künstlern bestellte, ein großzügiger Akt modernen Mäzenatentums, ähnlich wie es anderthalb Jahrzehnte vorher die Maximilianischen Aufträge gewesen waren. Es ist für die humanistische Einstellung jener Zeit fast selbstverständlich gewesen, daß die großen historischen Ereignisse, die der Schilderung für würdig befunden wurden, sämtlich dem klassischen Altertum angehören mußten; Burgkmair malte die Schlacht bei Cannä, Feselen die Belagerung von Alesia, Jörg Breu die Schlacht bei Zama, B. Beham den Todessprung des M. Curtius, Refinger den Opfermut des Horatius Cocles, A. Schöpfer den des Mucius Scaevola und des Manlius Torquatus; vielleicht gehören noch einige klassische und biblische Bilder zur gleichen Gruppe, innerhalb derer die Schlachten der alten Römer eine Folge für sich bilden.

So wenig die Auswahl dieser Schlachtendarstellungen historisch überrascht, so wenig war das künstlerische Thema eine Neuheit. In Maximilians Triumphpforte und in den Miniaturen des Triumphzuges spielen solche Schlachtenbilder eine große Rolle; ein rauhes und tapferes Geschlecht freute sich an der umständlichen und sachlichen Schilderung solcher kriegerischen Händel; ein Schema für derartige Darstellungen hatte sich längst ausgebildet. Es ist im wesentlichen das gleiche, das auch Altdorfer benutzt; namentlich den Schlachten der Triumphminiaturen kommt die seine recht nahe; eine Zeichnung in Chathworth, die



Die Schlacht bei Arbela 1529 (S. 16.) München

als Schule Altdorfers gilt, dürfte eher mit den Schlachtenbildern des Triumphs zusammenhängen. Wie alle diese schildert auch Altdorfer die Entscheidungsschlacht zwischen Persern und Mazedoniern als ein zeitgenössisches Reitertreffen, oder richtiger gesagt als ein Gefecht, wie es auch zu seiner Zeit schon ein Anachronismus war und wie es in dieser Form zu keiner Zeit möglich gewesen wäre. Er scheut vor keiner Übertreibung zurück, schildert mit epischer Breite ritterliche Scharen und Taten und versucht so, die noch fortlebenden Erinnerungen an eine im Scheiden begriffene Ritterromantik zu einem großartigen Gesamtbilde zu steigern. Altdorfer erzählt, wie ein Berlichingenscher Reiterbube von einer großen Schlacht träumen mochte; hatte ihn ein Strahl der humanistischen Bildung berührt, so mußte eine Schlacht des großen Alexander den Gipfelpunkt des Großartigen darstellen.

Alle Krieger stecken in Reiterrüstungen des ausgehenden Mittelalters. Mit unermüdlicher Treue und Geduld sind die winzigen Figürchen kostümiert; nichts fehlt Roß und Reiter vom wehenden Helmbusch bis zu den Sporen und den Zieraten der Schabracken. Die so minutiös ausgeführten Figuren verschwinden in der Masse; ungeheure Scharen sind aufgeboten und zu Heerhaufen geordnet; auf dem Schlachtfeld wogt ein wildes Getümmel, von starrenden Lanzen überragt und von wehenden Bannern begleitet. Dieses Durcheinander der Schlacht bestimmt den Haupteindruck; aber es ist nicht ungegliedert, quer durchs Getümmel schiebt sich ein Keil, der dem scheinbar chaotischen Fluten Richtung und Bewegung gibt; es ist nicht nur das Wogen der Schlacht dargestellt, sondern auch Sieg und Niederlage. In der Mitte des Bildes flüchtet Darius auf dem von drei Schimmeln gezogenen Streitwagen; vor ihm öffnet sich die Bahn zu eiliger Fahrt. Hinter ihm sprengt Alexander, ein prächtiger Turnierritter, an der Spitze einer Schar erlesener Reiter daher; er ist im Begriff, die Mittelachse des Bildes zu überschreiten und so, fürs Auge, den Sieg für sich zu entscheiden. Wie die beiden Protagonisten des Dramas durch Scheiben mit ihren Namen hervorgehoben sind, so wird dem Beschauer auch sonst in ähnlich naiver Weise allerhand

Wissenswertes mitgeteilt; auf den wehenden Fahnen steht die Stärke der ausgerückten Truppen verzeichnet; bis in diese Art der Aufzählung folgt Altdorfer dem Beispiel epischer Darstellung, die auf solche Ordre de bataille ungern verzichtete.



Miniatur mit dem Bildnis Altdorfers (der vierte von vorn) (S. 162) Regensburg, Stadtarchiv

Diese große und phantastische Reiterschlacht ist in eine der schönsten Landschaften hineingestellt, die Altdorfer geschaffen hat. In der Mitte ein zackiger Berg mit befestigten Schlössern, daneben eine turmreiche Stadt in die Ebene gebreitet, vor ihr das Zeltlager eines der beiden Heere. Dahinter eine buchtenreiche Seelandschaft mit geheimnisvollen Inseln und Bergketten, die sich ohne Ende erneuen. All dies ist der besseren Übersicht zuliebe hoch von oben gesehen wie von einer Bergspitze, von der man in die schweigenden Täler hinabblickt, in denen der Nebel brodelt. Dieser alpine Charakter des Landschaftseindrucks wird durch den atmosphärischen Reichtum des Himmels genährt; noch einmal mischt der alte Meister eine glühende Palette, das Schönste zu malen, was ein Malerauge entzücken kann: Wolken, in die die Himmelslichter farbige Furchen ziehen. Bleich, im letzten Stadium des Abnehmens, hängt der Mond am äußersten Rande des Bildes, Symbol der untersinkenden Herrschaft des Darius; glorreich aber bricht sich gegenüber die Sonne durch Wolkenballen Bahn, ferne Buchten und ragende Bergkämme

mit ihren Strahlen berührend, Sinnbild des jugendlichen Helden, der unten sein Heer zum Siege führt.

Diese Lichtsymbolik ist unaufdringlich und stört so wenig wie die kleinen historischen Behelfe, die der Maler angewandt hat, um archäologische Treue und Genauigkeit zu erreichen. Die klassische Schlacht war ihm wie die altbiblische Erzählung von Susanna und den beiden Alten Anstoß, ein Stück Weltgeschehen zusammenhängend und objektiv darzustellen. Wie optisch, so stellt sich der Künstler auch psychologisch auf einen überlegenen Standpunkt; weit unter ihm kämpfen Myriadenheere ihre Ameisenschlachten, die er als unbeteiligter Beobachter leidenschaftslos zur Kenntnis nimmt. Die Abgeklärtheit der Alterswerke liegt über den späten Arbeiten Altdorfers; sie atmen die Naivität nicht des Nichtwissens, sondern der tieferen Einsicht in die Dinge.

Man hat das Gefühl, Ereignisse seines äußeren Lebens mit dieser zunehmenden Milde in Zusammenhang bringen zu dürfen. Seine materiellen Verhältnisse dürfen wir uns nach wie vor günstig vorstellen; 1532 erwarb er ein zweites Haus mit einem zugehörigen großen Garten, wo er zumindest sein letztes Lebensjahr zubrachte. Im selben Jahre, am 27. Juli 1532, war seine Gattin Anna gestorben und in der Kirche des Augustinerklosters zu Regensburg begraben worden, deren Pfleger Altdorfer zwei Jahre später wurde. Auch sonst nahm er an der Verwaltung der Stadt andauernd Anteil; eine im Regensburger Stadtarchiv befindliche Miniatur von 1535, die darstellt, wie das „Freiheitsbuch der Stadt Regensburg", dessen erste Seite sie eben füllt, von Dr. Johann Holtner in feierlicher Sitzung des Inneren Rates übergeben wird, zeigt den Meister als Mitglied der leitenden Körperschaft der Stadt porträtiert; er sitzt auffallend vornehm kostümiert inmitten seiner Kollegen, in Haltung und Aussehen ein Herr. Wappen und Namensaufschrift am Rande machen die Identifikation der Person unzweifelhaft. In einer ganz bestimmten Angelegenheit scheint der Ratsherr Altdorfer, wie anderthalb Jahrzehnte vorher bei allem, was mit der „Schönen Maria" zusammenhing, eine besonders ak-

tive Rolle gespielt zu haben; er war unter den fünfzehn Ratsherren, welche am Erchtag nach Assumtionis Mariä (Dienstag, den 19. August) auf etlicher Bürger und Bürgerinnen Ansuchen einen Ratsbeschluß veranlaßten, wonach dem oben erwähnten Dr. Holtner, dem Freunde Luthers, befohlen wurde, nach einem ehrbaren gelehrten Prediger, der das Wort Gottes allhier predigen würde, umzufragen und wonach noch außerdem in der Neupfarrkirche das Amt, die Vesper, das Salve und der Organist



[illegible]

abgeschafft werden mußten. Altdorfer erscheint hier als Vorkämpfer der neuen Lehre, deren Begründer er schon einige Jahre vorher im Stich verewigt hatte; das Porträt Luthers (Schm. 72), eine Kopie nach Cranachs Kupferstich B. 6 von 1521, dürfte nicht allzulange nach diesem Termin angefertigt worden sein. Es ergibt sich so das auffällige Zusammentreffen, daß Altdorfer, kurz nachdem er mit eifrigster Hingabe an der Verherrlichung des Katholizismus teilgehabt hatte, den Reformator popularisieren half und daß er ein Jahrzehnt später an der Entkatholisierung derjenigen Kirche mitarbeitete, für deren Erbauung er sich vorher mit solchem Eifer eingesetzt hatte. Sein künstlerisches

Verhältnis zum Katholizismus zu lösen, fand aber Altdorfer keine Ursache; gerade in jenen dreißiger Jahren, in denen er für die Einführung des Luthertums in Regensburg tätig war, hat er sich mit der Darstellung der hl. Jungfrau mehr beschäftigt denn je; es ist das Thema, das ihn um diese Zeit am allermeisten interessiert. Bei einem Menschen von offenbar so inniger Gemütsart fällt es schwer, dieses Verhalten aus bloßem Indifferentismus zu erklären; man fühlt eher eine warme Gläubigkeit durch, der gegenüber die äußeren kirchlichen Formen an Wichtigkeit zurücktreten.

Von den drei Madonnentafeln dieser Zeit ist die vor kurzem in die Wiener Galerie gelangte datiert; eine lange Inschrift nennt den hochwürdigen Coloman Rappf als den Stifter, 1531 als das Entstehungsjahr des Bildes. Maria ist in Halbfigur gegeben, in rotem Unter- und blauem Oberkleid, ein weißes Schleiertuch auf dem schlichten blonden Haare. Sie hält auf ihren Händen das Christkind, das sich sanft an die Mutter schmiegt und einen Granatapfel in Händen hält. Das ganze Bild ist von sehr zarter Empfindung erfüllt, Maria und das Jesuskind sind besonders lieblich gestaltet und ihr Beisammensein mit leiser Anmut geschildert. Es ist ein Frauentyp, den Altdorfer bisher für Maria nicht verwendet hatte; in den Arbeiten zu Ehren der „Schönen Maria" hatte er das Matronenhafte und Mütterliche stärker betont, nun gibt er ihrer Erscheinung holde Mädchenhaftigkeit. Der Nimbus, das äußere Zeichen der Heiligkeit, hat seinen alten Attributscharakter verloren; er ist zu einem zarten Goldschimmer um das liebreizende Haupt sublimiert. Die Madonna in Budapest, die in ihrer ganzen Auffassung dem Wiener Bilde sehr nahe kommt, ist als Himmelskönigin gegeben; eine reiche edelsteingezierte Krone schmückt das offene Haar. Beide Bilder haben das Wesen privater Andachtsbilder; bei geminderter Kirchlichkeit wirken sie nicht weniger fromm.

Das Hauptbild der Gattung ist die in Wolken thronende Maria in München; ihr Zusammenhang mit dem Budapester Bilde wird — außer durch den allgemeinen Stilcharakter — noch besonders durch das Ko-



Maria [illegible] — München

rallenkettlein erwiesen, das das Jesuskind da und dort trägt. Das schwere Blau des Kleides der Jungfrau und das flammende Gelb der großen Himmelsglorie bestimmen die farbige Haltung des Bildes, das — gewissermaßen eine überirdische Ergänzung zur Susanna und zur Alexanderschlacht — einen Blick in eine Unerschöpflichkeit eröffnet, die hier

auch gegenständlich zur Unendlichkeit wird. Maria thront auf der Wolkenbank, die Scharen lobpreisender Engel zur Linken und zur Rechten zum Sitze dient; immer neue Heerscharen drängen jubilierend heran, bis sich ihr unüberschaubares Gewimmel in himmlische Flammen auflöst. Sie sind Sand am Meere, diese Engel, und sie sind doch auch wieder Individuen, jeder in sein Tun vertieft und völlig in ihm aufgehend. Maria und Jesus sind nicht von der Anmut des Wiener Bildes, jene in mütterlichem Stolz und fraulicher Würde blühend, das Kind recht bubenmäßig mit dem ungekämmten Haar und dem stumpfen runden Näschen. Auch dies ein Madonnentyp aus dieser späten Zeit; auf einer Berliner Zeichnung von 1533, dem letzten datierten Blatte Altdorfers, erscheint die hl. Jungfrau ähnlich wie hier als stattlich behäbige Mutter, die sich ihres festen Jungen freut. Die Gewandung ist, dieser Auffassung entsprechend, sehr einfach, mit großen schweren Falten aus grobem Stoff, die in ausdrucksvollen Linien den Körper dahinter andeuten. In dem Münchner Bilde ist dieser schlichte Realismus auffallender, weil Maria hier als Himmelskönigin erscheint, von den zahllosen Engelsscharen begleitet, die ihr dienen. Mit großem Takt ist der Ausgleich zwischen den beiden Auffassungen getroffen; die Himmelsglorie, die geheimnisvoll aus den musizierenden Kinderengeln entsteht, ist ganz zur atmosphärischen Erscheinung geworden, zum Himmelsmysterium, das die entrückte Mutter umflutet. Tief unter ihr breitet sich — wie unter der Dreifaltigkeit Dürers oder seinem „Großen Glück" winzig klein — unsere schöne Erde, Berg und Tal, Fluß und Wald, all dieses Alte und immer Neue, das Altdorfer zu schildern nicht müde wird; mitten drin steht ein stattliches Renaissancegebäude und hinten eine altersgraue Burg. Die Landschaftsauffassung ist ganz die der letzten Zeit. Eine Ergänzung bietet die Rückseite dieser Tafel, auf der Maria am Grabe Christi gemalt ist; sie steht, ein hohes Salbgefäß in Händen haltend, an der Ecke des leeren Steinsarkophags, an dem zwei Engel wachen. Aus der Grabhöhle blickt man in den Garten hinaus, in dem Magdalena vor dem auferstandenen Heiland kniet; ganz hinten eine



Hoffart und Bettel 1531 (S. 167) Berlin

jener von tausend Einzelheiten erfüllten Landschaften. Die Anordnung erinnert an die Grablegung in St. Florian; aber wieder muß die Durchsichtigkeit als grundlegender Unterschied gegen früher hervorgehoben werden; nicht im unbestimmten Helldunkel, sondern in der Klarheit liegt das große Geheimnis des Seins, dies ist Altdorfers Altersweisheit.

Besonders schwer und süß von dieser Reife ist das allegorische Bild in Berlin (1531), dessen inhaltliche Erklärung bisher nicht gelungen ist. Ein Sprichwort: „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe" scheint nicht nachweisbar zu sein, dennoch dürfte diese Benennung ungefähr das Richtige treffen; ähnliche Spruchweisheit würde dem Charakter der Zeit entsprechen, die ihre lehrhaften Neigungen gern ins Gewand handgreiflicher Allegorik hüllt. Doch ist es ihr selten gelungen, didaktische Tendenz so restlos in einer starken poetischen Stimmung aufgehen zu lassen wie hier. Auf leichter Höhe steht ein prach-

tiger, reich gegliederter Schloßbau, dessen Zerlegung an die Architektur des Susannenbildes erinnert; seinen Vorhof faßt eine abgetreppte Mauer leicht gebogen ein; dazwischen führt eine Stiege zur Zufahrt. Auf diesem Wege naht ein Paar, von einem an der Mauerbrüstung Lehnenden stumm, von einem andern reich gekleideten Mann mit großen Gebärden und einem prunkvollen Willkommbecher lebhaft begrüßt. Ein Herr in vornehmem Gewand führt eine Dame hinan; beider Mäntel verwachsen nach hinten zu einer endlosen Schleppe, auf deren Ende eine realistische Bettlergruppe sich niedergelassen hat. Das Rot der Schleppe ist die tragende Farbe in dem Bilde; es leuchtet kräftig aus der pastellartigen Stumpfheit des Kolorits, einem Braun, Grün und Blau von gobelinmäßiger Milde. Eine tiefe Landschaft breitet sich aus, wahrhaftes Märchenland, in den Fernen verfließend und doch bis in die letzten Gründe durchsichtig und klar wie Kieselsteine im Gebirgsbach. Der Zug ins Kosmische, der den Spätbildern auch dieses Künstlers anhaftet, verstärkt sich in diesem Bilde infolge der Rätselhaftigkeit des Gegenstandes besonders eindringlich; mit einer undeutbaren Darstellung hebt Altdorfers Werk an, mit einem undeutbaren Bilde klingt es aus. Aber man braucht die beiden nur zu vergleichen, die törichte Unwissenheit des einen und die dunkle Weisheit des andern, um noch einmal den langen Weg steter Läuterung zu ermessen, den sein Leben — wie jedes wahrhafte Leben — darstellt.



(S. 64)

DIE SPÄTEN STICHE



ALTDORFERS TÄTIGKEIT FÜR DIE GRAPHIK teilt sich zwanglos in mehrere Gruppen. Von 1506 – 1511 sind die frühen Stiche, von 1511 – 1517 die Hauptmasse der Holzschnitte entstanden; um 1519 folgen – neben der vielseitigen Tätigkeit für die „Schöne Maria“ – die ersten Versuche auf dem Gebiet der Radierung. Diese Einteilung ist sehr einfach, weil Altdorfer seine Blätter ursprünglich beinahe regelmäßig datiert hat und ihnen jedenfalls, wenn er sich einer neuen Technik zuwandte, häufig die Jahreszahl beischrieb. Für die große Masse der späteren Stiche versagt dieses Hilfsmittel, nur einer von ihnen – der Putto (Schm. 46; s. o.) von 1521 – ist datiert, und wir sind auf bloße Vermutungen darüber angewiesen, wann diese zweite Ernte des Stechers begann und wann sie endete. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist diese Rückkehr zum Kupferstich am Anfang der zwanziger Jahre erfolgt, vielleicht in jener Pause von 1521 – 1526, in der die Malerei versiegt; auch Dürer unterbricht gelegentlich das fleißige Kläubeln der Arbeit an den Bildern, um sich seiner Stecherarbeit zuzuwenden. Dementsprechend wird diese zweite Periode der Fruchtbarkeit vielleicht auch bei Altdorfer nicht allzulang ausgedehnt werden und bis in die letzten Lebensjahre fortgesetzt werden dürfen; der für die Bilder charakteristische Spätstil spricht sich in den Stichen nirgends mit ähnlicher Deutlichkeit aus. So dürften die meisten dieser späteren Blätter etwa 1521 1526 entstanden sein.

Einige sind als Übergang von Altdorfers früherer Kunstweise her anzusehen, vor allem die Kreuzigung (Schm. 18), die nach Auffassung und technischer Behandlung an den Anfang der zweiten Reihe gehören muß. Das Schwelgen in Lichteffekten, die flimmernde Gesamtwirkung, die starke Ungleichmäßigkeit der Strichführung deutet auf die Zeit um 1520 hin; die überhäuften Gewandmotive, die lebhafte Gebärdensprache und die Überfüllung des Blattes bekräftigen diesen Zeitansatz; dazu kommt die starke Gefühlsintensität der Erfindung, die leidenschaftliche Gemütsbewegung flutet heftiger, als es später der Fall zu sein pflegt. Andere Blätter schließen sich an: „Die schöne Maria mit dem segnen-

den Kinde“ (Schm. 6), die schon wegen des Gegenständlichen an den Anfang dieses Abschnitts gehören dürfte, der schreitende heilige Hieronymus (Schm. 22), dessen überschlanke, ausgemergelte Figur mit dem höchst eindringlichen Bewegungsmotiv an die Typen der St. Florianer Bilder erinnert, der lesende hl. Hieronymus (Schm. 21) und die hl. Jungfrau, die dem Evangelisten Johannes erscheint (Schm. 13), in der Überfüllung der Durchführung und der Unruhe der Bearbeitung der Kreuzigung verwandt, in der Innigkeit der lieblichen Erfindung aber an die Holzschnitte



K[illegible] Kupferstich

erinnernd, die dem Gefühlskreis der „Schönen Maria“ angehören. Auch die beiden sehr reifen Holzschnitte der Opferung Isaaks (Schm. 41) und der Kundschafter mit der Traube (Schm. 42) möchten dieser Übergangsgruppe zuzuzählen sein; sie knüpften mit ihrer Vorliebe für starke Verkürzung noch an die früheren Blätter an, sind aber mit den festeren, stämmigeren Proportionen ihrer Gestalten und namentlich der räumlichen Klarheit doch so weit vorgeschritten, daß sie zumindest ganz ans Ende der Holzschnittproduktion Altdorfers gehören müssen.

Die übrigen Blätter bilden die in Format und Auffassung einheitliche Masse, die die Einordnung Altdorfers unter die Kleinmeister begründet; in der Tat ist die Berührung mit ihnen eine ziemlich enge, ohne daß sie aber — außer in vereinzelten Fällen — zu einem wechselseitigen Geben und Nehmen würde. Altdorfer, der wesentlich älter ist als die anderen, ist seiner ganzen Natur nach kein Bahnbrecher gewesen und hat auch diesen Kleinmeisterstil nicht erfunden; wenn jemand, so können die Beham diese Ehre für sich beanspruchen. Aber er war doch wiederum in den zwanziger Jahren ein zu reifer und abgeschlossener Künstler, um sich noch von Jüngeren ins Schlepptau nehmen zu lassen; so sehr er im ganzen der Richtung gefolgt ist, die jene angeben, so unabhängig ist er im einzelnen. Eine konkrete Entlehnung von einem der übrigen Kleinmeister kann ihm nicht nachgewiesen werden — die durch die Ausnahmsaufgabe besonders zu beurteilende Abhängigkeit seines Lutherporträts (Schm. 72) von Cranach ist ein Fall für sich —, vielmehr haben einzelne seiner Erfindungen auf diesen Kreis Einfluß geübt; sein hl. Hieronymus (Schm. 22) klingt in Behams Stichen P. 65 und 66 deutlich nach. Das Verhältnis Altdorfers zu den Kleinmeistern läßt sich also nicht einfach als eine Art Schulzugehörigkeit interpretieren, es ist vielmehr eine parallele Entwicklung, die von den gleichen Voraussetzungen ausgeht und den gleichen Bedürfnissen zu dienen hat.

Man kann den Kleinmeisterstil den Stil des deutschen Humanismus nennen; er stellt die Popularisierung der ästhetischen Bestrebungen der monumentalen Kunst dar, ähnlich wie in früherer Zeit der Einzelholzschnitt große Kunst ins Volk getragen hatte. Aber die Einstellung ist eine andere geworden; der primitive Holzschnitt, dessen wuchtige Größe uns heute so mächtig packt, war bestimmt, der Erbauung und Belehrung zu dienen; was er an künstlerischer Genußmöglichkeit mit sich trug, war ein unbewußter Niederschlag selbsttätig waltender Formkraft. Auch in den Blättern der Kleinmeister spielt das didaktische und das Andachtsmoment unzweifelhaft eine bedeutende Rolle, aber es ist sozusagen durch das Medium des Künstlerischen hindurchgegangen; als



Christus [illegible] Kupferstich

Kunstwerke sollen die Blättchen für Glauben und Bildung tätig sein. Diese beiden Hilfsfaktoren des Ästhetischen bleiben bestehen, aber sie sind auf eine andere Stufe gehoben; sowohl der Glaube als die Bildung sind im Sinne der modern gewordenen Zeit zu verstehen. Die religiösen Vorstellungen wenden sich nicht mehr an die schlichte Kindergläubigkeit mittelalterlicher Menschen, sondern an ein Geschlecht, dem der Zusammenprall der einander bekämpfenden Überzeugungen das persönliche Verhaltnis zu den heiligen Erzählungen ins Innerliche vertieft oder diese in unbetonten historischen Bericht umgewandelt hatte; der Fanatismus und der Indifferentismus der Reformationsmenschen lassen sie dem religiösen Bilderkreis verändert gegenüberstehen. Ebenso scharf hat sich der Begriff der Bildung gewandelt; er umfaßt nun Bereiche, die früher Nebensache waren, als wesentlich, er fordert Kenntnisse, die nicht mehr die der Allgemeinheit sind, sondern sich auf bestimmte Schichten und Kreise beschranken. Der Kleinmeisterstil hat ein gebildetes Publikum zur Voraussetzung.



Maria auf dem Thron [illegible] Kupferstich

Daß er in diesem Kreise gewisse künstlerische Bestrebungen zum Gemeingut gemacht hat, ist seine spezielle historische Bedeutung. Die Errungenschaften der deutschen Großmeister, die sonst Eigentum weniger führender Persönlichkeiten zu bleiben Gefahr liefen, die Anregungen der internationalen Kunst, die bisher unverdauliche Fremdkorper geblieben waren, wurden durch die Kleinmeister Besitz aller, bis in die Kreise des Handwerks hinein. Daß sich der Assimilierungsprozeß

der Renaissance an die Gotik so rasch vollzog, ist Verdienst – oder zumindest Leistung – der Kleinmeister; sie haben dem deutschen Volk damit ein wichtiges Bildungselement gegeben, an dessen späterem Gebrauch oder Mißbrauch sie keinen Anteil haben. Ihre Tat ist, einen großen Reichtum weltläufiger Vorstellungen dem nationalen Leben eingefügt zu haben.

Ihrem ganzen Charakter nach mußte sich diese Kunst notwendig mit dem Problem der Renaissance auseinandersetzen, das für die Zeit aktueller war als irgendein anderes; sollte ihr Stil modern sein, konnten die Kleinmeister an den Leistungen Italiens nicht achtlos vorübergehen. Stoffe und Formen Italiens sind, von den Kleinmeisterstichen getragen, auf breiter Bahn in Deutschland eingezogen. Auch Altdorfer hat in diesem Bann gestanden; anders als zu Beginn seiner Laufbahn hat er nun die bewunderten Vorbilder von jenseits der Berge auf sich wirken lassen. Damals löste ihm ihr Anblick gewisse Schwierigkeiten, zeigte Möglichkeiten, die auch nur zu ahnen schwer war, oder regte ihn zu einzelnen Motiven an; all das sind wie zufällige Keime, die im unbereiteten Boden unregelmäßige und halbverwilderte Früchte trugen. Jetzt hat Altdorfer das gotische Grundgefühl, das den Jüngling strenger fesselte, von sich gestreift; die italienische Kunst ist ihm nunmehr als organische Masse begreiflich geworden, er kann nun nicht mit kindlichen Händen wahllos herausgreifen, was ihn mit seinen Zierformen lockt, er kann die italienische Renaissance nur als Ganzes bejahen oder verneinen. Altdorfer stellt sich entschlossen auf den Boden der Bejahung; seine eigene Entwicklung hat ihn nun so weit geführt, daß er ihre Formen als die ihm augenblicklich am meisten entsprechenden empfindet. Seine Stiche der zwanziger Jahre schöpfen reichlich und ungescheut aus der italienischen Formenwelt.

Die Anlehnungen Altdorfers an italienische Kunst sind wiederholt ausführlich untersucht worden; es genügt hier darauf hinzuweisen, daß alle nachweisbaren Vorlagen Kupferstiche oder Niellen und Plaketten sind und daß auch dort, wo ein unmittelbares Vorbild bisher noch

nicht gefunden werden konnte, der allgemeine Stileindruck dafür spricht, daß ein Werk der Kleinkunst nachgebildet wurde; eine Kopie eines unbeweglichen Werks italienischer Kunst hat sich bisher nicht ermitteln lassen. Alle diese Vorlagen können Altdorfer auch in Deutschland bekanntgeworden sein, ohne daß er sie in ihrer Heimat aufsuchen mußte; immerhin ist auffallend, daß er sie jetzt fast systematisch verwendet,



[illegible] Schm. [illegible]

daß ihm also eine große Anzahl solcher Gegenstände zur Verfügung gestanden haben muß. Man möchte fast sagen, daß er aus einer Sammlung schöpfen konnte. Der von Friedländer beobachtete Fall, daß ein italienisches Niello, das Altdorfer in einem seltenen späten Stich frei umgesetzt hat, vermutlich bereits das – noch seltenere – frühe Blatt (Schm. 99) von 1506 angeregt hat, legt die Vermutung nah, daß die benutzten Gegenstände – und zumindest jenes Niello – Altdorfer selbst gehört hätten; der Mann, der die Grabsteine aus der zerstörten Synagoge zum Andenken in seinem Hause aufbewahrte, kann sehr wohl ein Sammler italienischer Kleinkunst gewesen sein.

Von seinen Stichen sind Schm. 38, 32 und 33 längst als Kopien nach Marc Anton P. 279, 297 und 313 erkannt worden; die vom Kopisten


Maria sucht den Jesusknaben.
Schm. 26. (S. 179) Kupferstich

vorgenommenen Änderungen sind unbedeutender Natur, sie beschränken sich – außer auf die Umsetzung in den Gegensinn – auf Zufügung der landschaftlichen Gründe und kleine Weglassungen von Beiwerk. Es sind treue Übersetzungen ins Deutsche, bestimmt, dem Werk des italienischen Meisters größere Verbreitung zu verschaffen. Der Ornamentstich Schm. 74 und das Blättchen, das Herkules und die Muse genannt wird (Schm. 42), sind nach italienischen Niellen, der Kentaur (Schm. 43) nach einer Plakette kopiert; auch letztere war jedoch keine originale Erfindung, das Motiv, das Donatello in einem Medaillon im Hof des Palazzo Riccardi verwendet hat, geht ja auf einen antiken Kameo zurück, Altdorfer könnte also auch ein anderes Zwischenglied verwendet haben. Für eine Reihe weiterer Stiche läßt sich ein ähnlicher Zusammenhang mit italienischer Kleinkunst mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vermuten, ohne daß die vorgeschlagenen Analogien immer völlig zwingende wären; hierher gehören die Stiche Schm. 29, 30, 31, 34, 36 und mittelbar vielleicht auch noch die Herkules- und Simsontaten Schm. 2, 41 und 40. Von der genauen Nachbildung ist Altdorfer hier schon mehr und mehr abgerückt; sie wandelt sich in eine freie Verwendung des von der italienischen Kunst gebotenen Vorrats an Motiven, die durch ihre zwingende Lösung bleibender Probleme in den internationalen Formenschatz aufgenommen wurden. Bei einer Liegefigur wie der Venus, Schm. 34, wird es sich kaum erweisen lassen, ob eine der zahlreichen ähnlichen Gestalten italienischer Kunst sie unmittelbar angeregt hat, oder ob nur das ansprechende Motiv weiterwirkt; Altdorfer war nach 1520 so weit, daß äußere Anregung ihm zu innerer Befruchtung geworden war.

Dieses selbständige Verhältnis des Künstlers zur italienischen Renaissance muß nachdrücklich hervorgehoben werden; denn die Auf-

zählung nicht ganz seltener Fälle, in denen er auf fremden Wegen ertappt wird, könnte die Vermutung aufkommen lassen, daß er an künstlerischer Eigentümlichkeit in dieser Zeit eingebüßt hätte. Dies ist jedoch nicht der Fall; er benutzt im Bewußtsein eigener Kraft italienische Kunst und schöpft aus ihr, was er unter seinen Landsleuten zu verbreiten strebt: die Schönheit harmonischer Menschengestalt, den geschmeidigen Zug reifer Ornamentik, die Kenntnis komplizierter Stellungen und Verschränkungen. Im Zusammenhang mit diesen Formen überträgt er auch inhaltliche Motive in sein geliebtes Deutsch; gerade in der Naivität seiner Allegorik und Mythologik ist er den anderen Kleinmeistern nahe verwandt. Seine Herkulestaten sind wie bei ihnen mit den Abenteuern des jüdischen Simson einer Art, und seine Judith steht zwischen klassischer Heroine und biblischer Heldin; eine tief ins Mittelalter zurückreichende Systematik, die heidnische, christliche, jüdische Helden, Heldinnen oder Weise aneinanderzureihen liebte, hatte sich in ein Stück Kalenderweisheit niedergeschlagen. Aus derselben Quelle nachlebender antiker Tradition stammt die weibliche Figur (Schm. 50), die gewiß keine Allegorie der Lascivia, sondern ein Sternbild ist. Antike Mythen schließen sich an, die das Mittelalter zu Märchen gemacht hatte, die Geschichte von der Kaisertochter, an der der Zauberer Vergil seine grausame Rache übt, oder die das neue Interesse am Altertum in den novellistischen Hausschatz des Nordens hatte aufgehen lassen. Noch einmal erzählt Altdorfer vom Parisurteil oder von Pyramus' und Thisbes treuer Liebe, sentimentale Erzählungen, die das sechzehnte Jahrhundert über alles liebte und bis in den Schmuck der Ofenkacheln hinein vulgarisierte. Horatius Cocles springt in den

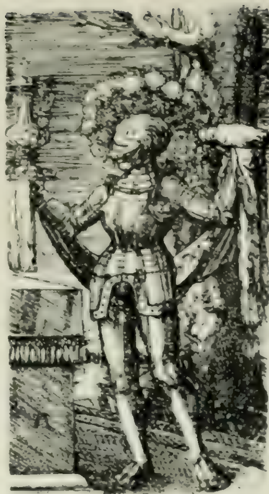


Maria an der Wiege Kupferstich
Schm. 8. S. 178

Fluß, und Mucius Scaevola verbrennt seine Hand; den beiden, die fürs Vaterland leiden, dient Dido zum Gegenstück, die um der Liebe willen stirbt. Es sind ganz knappe Darstellungen, bei denen der historische Vorgang zum Attribut verkümmert ist; dem Kreise von Liebhabern, der sich seiner humanistischen Bildung rühmte, müssen sie die Rolle antiker Heiligenbildchen gespielt haben. Zu diesen Gestalten, denen ihre klassische Bedeutung die Existenzberechtigung verschafft, gesellen sich die Putten, die völlig von ihrer mythologischen Basis abgelöst, ihr dekoratives Sonderleben weiterführen; auch hinter ihnen allen steht ganz ferne eine klassische Bilderwelt, aber sie sind ganz zu Repräsentanten jugendlicher Anmut und Lebenskraft geworden, Wesen einer eigenen ewigen Mythologie. Hier und da ist einer noch deutbar – der kleine Herkules, der die Schlangen erwürgt (Schm. 39) –, die allermeisten gehören jener namenlosen Zierwelt an, die auf Grabsteinen, Bücherleisten und kunstgewerblichem Gerät jeder Art ihr Dasein führte. Die kleinen Stiche Altdorfers, von denen ein von 1521 datierter (Schm. 46) die Zeitbestimmung auch der übrigen gibt, haben das Gepräge eines leicht beweglichen Vorlagematerials, das sich allerhand Zwecken darbot; diese Putten und Kindergenien sind ihrem ganzen Wesen nach kaum von den Dekorationsmotiven unterschieden, die ähnliche kleine Blätter (z. B. Schm. 78) enthalten. Es ist der letzte Ausklang der alten Götterwelt ins Ornament.

Neben diesem neuen Bildungsstoff beschäftigt der religiöse Vorstellungskreis die Kleinmeister; das Leben der Heiligen, die Passion Christi, die Geschichten des Alten Testaments werden wie früher erzählt; aber das Stimmungsmäßige oder das rein Historische der Szenen überwiegt nun den Erbauungszweck. Die Ruhe auf der Flucht (Schm. 5), die Madonna an der Wiege (Schm. 8), der heilige Christoph (Schm. 19) vertreten die eine, Blättchen wie das Paar „Christus, die Wechsler vertreibend“ (Schm. 15) und „Salomos Götzendienst“ (Schm. 4) die zweite Gattung; nach ihrem starken Interesse für gestalteten Innenraum scheint die letztere Gruppe die spätere zu sein. Isoliert

stehen reizvolle Blätter wie die Madonna auf dem Throne (Schm. 7), die aus der „Schönen Maria“ Stimmung schöpft, und das inhaltlich dunkle, aber durch seine Stimmung besonders fesselnde Blatt der Maria im Tempelhof (Schm. 26), die gleichfalls nicht über 1525 herabgerückt werden könnte. Eine kleine Gruppe genrehafter Figuren vervollständigt den Bilderkreis: der über einem Holzpfosten nachbrütende sitzende Mann (Schm. 63), Fahnenträger und Landsknecht (Schm. 60 und 56), der Krieger mit der Hellebarde (Schm. 57). Dazu der Geigenspieler (Schm. 62), den die kleine Violine am Rockkragen als berufsmäßigen Musikanten charakterisiert, und der Ritter (Schm. 58), der Brot und Wein darbringt und so dem gleichen Reformationsgeiste entspricht wie der künstlerisch und ethisch so ungleich mächtigere Rittersmann Dürers. Altdorfer bringt einen Inhalt in restlos erschöpfende Form, Dürer schafft ihn um und erfüllt ihn über seine Erfüllung hinaus mit der Ahnung tieferer Beziehungen; gerade in einem Stiche wie diesem wird der Unterschied großmeisterlicher und kleinmeisterlicher Gesinnung deutlich fühlbar. Dort auch bei der Gestaltung des Geläufigen ein eigener Schöpfungsakt, hier auch bei originaler Erfindung eine Zweithändigkeit, weil nur das geistige Eigentum einer ganzen Gesellschaftsgeschichte reproduziert wird.



Ritter Kupferstich
Schm. 58 (S. 179)

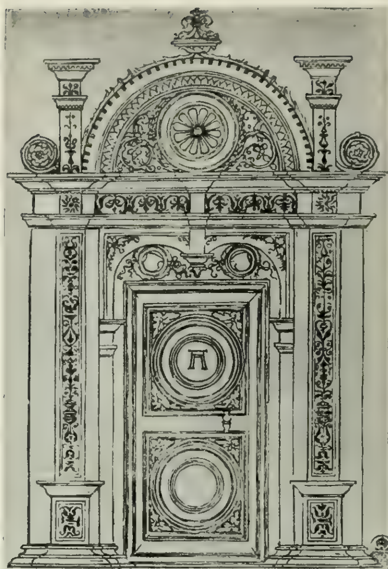
Die formale Behandlung dieser Stiche ist von den im ersten Jahrzehnt entstandenen sehr verschieden. Bei diesen tauchen die Gestalten wie bleiche Silhouetten aus einem toten Grunde auf, selbst dürftig modelliert oder rein zeichnerisch wiedergegeben; nun sind die Figuren vollrund geworden und heben sich auch dort, wo der Grund neutral gehalten ist,

kräftig von ihm ab. Viel öfter ist aber ein Raum angedeutet, bisweilen mit sichtbarer Freude an der Tiefenwirkung ausgestaltet; jedenfalls ist nun kein Fleck leer gelassen, sondern die ganze Fläche bildmäßig ausgefüllt. Die Typik folgt der allgemeinen Wandlung der Altdorferschen Gestaltenwelt; die Figuren sind kürzer und stämmiger geworden, die Gesichter runder, die Gewandbehandlung schlichter. Die Kompositionen sind, den kleinen zur Verfügung stehenden Flächen gemäß, konzis gehalten, schmückendes und erzählendes Beiwerk wird auf das Mindestmaß beschränkt. Nur in einzelnen Fällen, wie der Vertreibung der Händler aus dem Tempel, dem Urteil des Paris u. a., gleitet die Wirkung ganz ins Gemäldeartige über; sonst ist den Beschränkungen, die das graphische Medium auferlegt, Rechnung getragen. Die technische Behandlung ist ungleich; einzelne Blätter sind unvollkommen oder flüchtig, manche erreichen eine hohe Stufe stecherischer Qualität. Solche wie das Lutherporträt, die Maria im Tempel, der Ritter und andere erfüllen auch in der handwerklichen Mustergültigkeit ein kleinmeisterliches Ideal; sie zeigen jenes Streben nach veredelter Kleinarbeit, das der breiten Produktion dieser Künstlergruppe die bedeutende Wirkung sicherte. Die Sorgfalt und sichere Korrektheit der stecherischen Arbeit darf im Gesamtbild des Kleinmeistertums nicht fehlen.



Urteil des Paris. Kupferstich
Schm. 35 (S. 177)

ALBRECHT ALTDORFER ALS ARCHITEKT



Tür. Schm. 68. (S. 186) Holzschnitt

DIE EINTRAGUNG IM Bürgerbuch, die die älteste Nachricht über Altdorfer bringt, bezeichnet ihn als Maler; seine Grabinschrift in der Augustinerkirche zu Regensburg nannte ihn Baumeister. In den letzten Lebensjahren des Künstlers ist diese Bezeichnung die häufigere; seit 1526 wird sein Interesse für das Bauwesen auch dadurch offiziell bestätigt, daß er zum städtischen Baumeister ernannt wurde. Was uns von der Ausübung dieser seiner Tätigkeit überliefert ist, ist künstlerisch ziemlich belanglos; er baute den Weinstadel, sowie das Fleisch- und Schlachthaus zu Regensburg (1527), vielleicht auch den ehemaligen Marktturm, an dem eine Inschrifttafel seinen Namen und das Datum 1535 genannt haben soll. 1529/30 war er anläßlich des bedrohlichen Heranrückens der Türkengefahr mit Fortifikationsbauten beschäftigt; unter seiner Aufsicht entstanden damals die „Osten-Pastey", die „Eisengred" und die „Kreuz-Pastey". Auf dem „Gedenkstein", der an dieses Befestigungswerk und an die Belagerung von Wien durch die Türken im Jahre 1529 erinnerte, ist auch Albrecht Altdorfers Name neben denen der übrigen Ratsherren genannt. All dies läßt kaum die Schlußfolgerung zu, daß er an diesen Bauten einen erheblich größeren Anteil gehabt hat als seine Kollegen vom Rate; es ist nicht zwingend, daß er nicht nur als Mitglied der städtischen Verwaltung beaufsichtigend, sondern auch entwerfend und gestaltend zu ihnen gestanden hätte;

selbst wenn es der Fall war, bleibt seine Bedeutung als Architekt unfaßbar.

Um sein Verhältnis zur Baukunst zu klären, müssen wir die Äußerungen des Malers und Graphikers zu Rate ziehen; ein wesentlicher Teil seiner zweiten Begabung hat nur in dieser Form seinen Ausdruck gefunden.

Ein Interesse an Architektur und Architekturformen ist von Anfang an bei Altdorfer vorhanden, aber zunächst ins Malerische gewendet. Auf der Flucht nach Ägypten sehen wir ihn sowohl den Reiz eines leicht verfallenen schindelgedeckten Gebäudes oder eines zwischen Berg und Wasser eingeklemmten Städtchens auskosten als auch den Versuch machen, sich mit den neuen Renaissanceformen auseinanderzusetzen. Das eigentlich architektonische Element tritt da und dort zurück; gekuppelte Rundfenster, hier und da eine Säule sind ziemlich unorganisch in malerisches Gerümpel eingesetzt; der Renaissancebrunnen aber ist nicht einmal eine Verwilderung moderner architektonischer Gedanken, es ist ein heiteres Spiel, in dem die neuen Formen frei gehandhabt und umgesetzt werden. Man könnte so gut von einer Parodierung wie von einem Mißverständnis dieser Formen wie von einer unsicher tappenden Sehnsucht nach ihnen sprechen.

Um 1511 verändert sich Altdorfers Verhältnis zur Architektur. Diese Wandlung ist aber zunächst keine Stufe in der Entwicklung Altdorfers zum Baumeister, sondern eine Etappe in seinem künstlerischen Werdegang überhaupt. Weil er nun fester auf dem Boden steht, werden auch seine Bauten folgerichtiger. Man hat angemerkt, wie kräftig, beinahe plötzlich diese neue Auffassung auftritt; auf dem Holzschnitt des hl. Georg von 1511 ist die Burg im Hintergrunde ein organisches Gewächs, eins mit der ragenden Zinne, auf der sie steht. Dies ist noch nicht Verständnis für Architektur, aber es ist eine Einstellung, die geeignet ist, ein solches Verständnis zu wecken. Altdorfers Baumeisterschaft ist mit und an seinem Verhältnis zum Raumproblem gewachsen. Zur Zeit der großen Altarwerke gewinnt dieses Interesse an Eindringlichkeit; der determi-

nierte Innenraum wird in seiner Körperlichkeit und Geschlossenheit erfaßt, seine Schönheit und Energie gefühlt. Gewaltige Hallen, in denen die Luft flutet, sind Altdorfers besondere Vorliebe; ihre Raumenergie ist sozusagen potentiell, sie erwecken Raumeindruck, ohne daß sie imstande wären, Raumindividualität zu werden. Die Halle, in der St. Florian verhört wird, das Kirchenschiff, in dem das Wochenbett der hl. Anna steht, sind Schöpfungen dieser zwittrigen Art; sie dehnen den Bildraum, aber sie halten einer architektonischen Prüfung nicht stand. Trotz des struktiven Apparats, den sie entfalten, sind sie als Baukonstruktionen nicht glaubhaft.

Aber man fühlt, wie das Interesse des Künstlers an diesen Aufgaben wächst. Was ihm noch fehlt, ist die Auseinandersetzung mit individueller Bauform; auch dazu bietet sich ihm die Gelegenheit. Im Bilde des Johanneskirchleins in St. Florian (Wunderquelle), in den beiden Radierungen der Regensburger Synagoge bildet er individuelle Bauten nach, die er genau gekannt hatte; gerade ihre Schlichtheit, ihre eindrucksvollen großen Formen machen sie zu einer wichtigen Schule für den werdenden Baumeister. Er bekommt Boden unter die Füße, ist gezwungen, die Logik einer Konstruktion zu Ende zu denken und zu sehen; zum ersten Male kann von wirklichem Bauverständnis gesprochen werden.

Daneben läuft, gleichfalls von Anfang an keimhaft wahrnehmbar, die Auseinandersetzung mit dem neuen Stil. Renaissanceformen tauchen sporadisch auf, romanischen Erinnerungen, wie man richtig beobachtet hat, vielfach verwandt und angenähert; es ist dies nicht nur das Gebot des Regensburger Genius loci, dem das Gotische – trotz des stolzen Dombaus – nie so ganz in Fleisch und Blut übergegangen ist, sondern auch ein Merkmal der Renaissance, die überall von der Raumgestaltung bis zum Ornament über das Gotische hinweg – und noch mehr über die gotische Einstellung als über die Einzelformen – auf das Frühere zurückgreift. Der Weg zur Antike mußte über das Romanische führen und blieb bisweilen dort stehen. Bei Altdorfer ist das nicht der Fall.

Ihm ist die Renaissance offenbar mehr als ein bloßes Problem der Dekoration; er fühlt die organische Einheit des Stils, das Herauswachsen der Zierformen aus einem neuen Stilgefühl. Er greift nach allem, was ihm dieses Neue erschließen kann; Hans Hiebers Modell für die „Schöne Maria" muß ihm eine starke Bestätigung dessen gewesen sein, was er selbst suchte, eines neuen Stils, der sich nicht mit der Entlehnung des äußeren Kleides begnügte; die großgedachten Bauanlagen Altdorfers um 1520 sind der selbständigen Umbildung von Renaissancegedanken in Hiebers Kirchenmodell nahe verwandt.

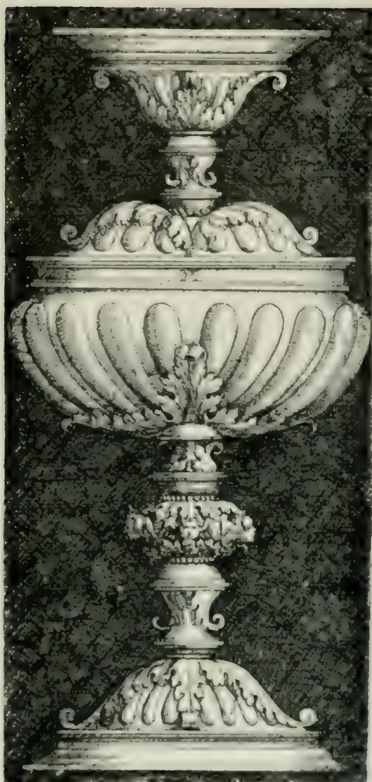
Die beiden Strömungen, das Streben nach dem Bauwesen und die Hinneigung zur Renaissance, gelangen zu gleicher Zeit, zu Beginn der zwanziger Jahre zur Reife; der Architekt – ob er nun Gelegenheit hatte zu bauen oder nicht – ist plötzlich vorhanden. In welcher Form sich dies vollzog, insbesondere ob irgendwie eine eigene Schulung zu dem neuen Beruf anzunehmen ist, wissen wir nicht. Daß eine Reise nach Italien das ausschlaggebende Moment war – wie Hildebrandt nachzuweisen versuchte –, ist möglich, aber nicht zwingend notwendig; das Ereignis bereitet sich eigentlich durch die ganze vorangehende Entwicklung so logisch vor, daß der letzte äußere Anstoß sekundär wird. Altdorfer wird um 1525 Baumeister, weil diese Ausweitung seiner künstlerischen Tatigkeit ihm nach und nach unerläßliches Bedürfnis geworden ist; er verwendet von da an Renaissanceformen in größerer Reinheit und Konsequenz, weil ihm in irgendeiner Form ein reicherer Einblick in sie zuteil geworden ist. Die lebendige Kraft, mit der sich diese Synthese vollzieht, spricht für eine lebendige Quelle, wie sie eine Reise zu den Monumenten gewesen wäre; aber es fehlt, wie gesagt, der bekrönende Schlußstein dieser Beweisführung, es bleibt möglich, daß eine Summe anderer Ursachen die zündende Wirkung direkter Berührung ersetzte. Die Stiche der zwanziger Jahre lehren, daß Altdorfer nicht so sehr zum ersten Male Bekanntschaft mit italienischen Vorlagen machte – denn Spuren davon sind schon früh wahrnehmbar –, sondern daß er sie nun mit anderen Augen und vertieftem Verständnis sah. Ihm ge-

nügt nun nicht mehr die Entlehnung eines Motivs, die Übernahme einer Stimmung; er will sich nun die Einzelform zu eigen machen und kopiert eifrig, was ihm an italienischer Kleinkunst zugänglich wird. Daß er sich auch architektonische Form auf diese Weise zu eigen zu machen trachtete, zeigen nicht nur die Ornamentstiche (Schm. 74 u. 77), sondern auch die beiden Radierungen nach Kapitälen, die beide auf Stiche von Giov. Ant. da Brescia zurückgehen; es sind Studien nach antiken Überresten — aus S. Silvestro al Quirinale und S. Giorgio in Velabro einerseits, von der Torre della Milicia anderseits —, die so auf dem Umweg über den italienischen Stecher in den Formenvorrat der deutschen Renaissance eingedrungen sind.

Das erste Werk des neuen Stils Altdorfers dürfte der große Holzschnitt der Schönen Maria (Schm. 51) gewesen sein, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Altarentwurf für die neue Kirche. Hier ist Renaissance bei ihm zum ersten Male aus äußerer zu innerer Form geworden und ein Werk gedacht, das fest in konstruktiver Möglichkeit wurzelt. Die Verwandtschaft mit italienischen Arbeiten ist bei diesem überaus glücklichen Griffe stärker als jemals sonst; die Kunst der Lombardei hat hier einen nordischen Schüler oder Verwandten gefunden. Selbst bei angenommener Bekanntschaft mit den Denkmälern von Verona und Vicenza wäre die künstlerische Selbständigkeit Altdorfers, die ungebändigte Lebendigkeit, die über alle rahmende Architektur quillt, bedeutend.

Nahe verwandt mit diesem Altarentwurf steht der Entwurf einer Holztüre (Schm. 68); man hat bei diesem sehr seltenen Holzschnitt ursprünglich an ein französisches Vorbild gedacht, ist aber jetzt wohl geneigter, dem italienischen Element das Übergewicht zuzuerkennen. Dennoch erhärtet jene erste Vermutung das in der Tat vorwaltende Gefühl des Nordischen. Aus gründlichem Verständnis der Renaissanceformen und den Bedürfnissen der Holzbearbeitung ist ein Ganzes entstanden, für das die Zugehörigkeit zur italienischen Kunst doch keinen Augenblick ernstlich in Frage kommt. Altdorfer muß zu den Vorkämpfern der spezifisch deutschen Form der Renaissance gezählt werden.

Diese beiden architektonischen, an der Grenze zum Kunsthandwerk stehenden Entwürfe Altdorfers sind die einzigen geblieben; nur für eine bestimmte Kategorie kunstgewerblicher Objekte hat er einige Jahre später – wohl gegen Ende der zwanziger Jahre – noch Entwürfe geliefert. Die ziemlich reiche Serie der radierten Pokale Altdorfers zeigt eine wesentlich unfrischere, aber geübtere Handhabung der Formensprache der Renaissance; sie kann deswegen nicht aus der Zeit des Kampfes um diese Formen stammen, sondern aus der späteren Periode her, in der sie beruhigter Besitz geworden waren. Es fehlt ihnen daher auch die naive Inbrunst der beiden früher genannten Blätter, der sehnsuchtsvolle Glaube an das neue Ideal; es unterscheidet sie von diesen aber auch die gelockerte Beziehung zum individuellen Objekt. Altdorfers Radierungen gehören zu jenen im Kreise der Kleinmeister mehrfach vorkommenden Serien, in denen ein künstlerischer Typus systematisch abgewandelt wird; wohl ist dabei gewiß auch an die kunstgewerbliche Verwertung dieser Vorlagen gedacht worden, sie sollten Kunsthandwerkern zum Modell dienen, aber dieser Zweck war ein weiterer, er war nicht der einzige. Die

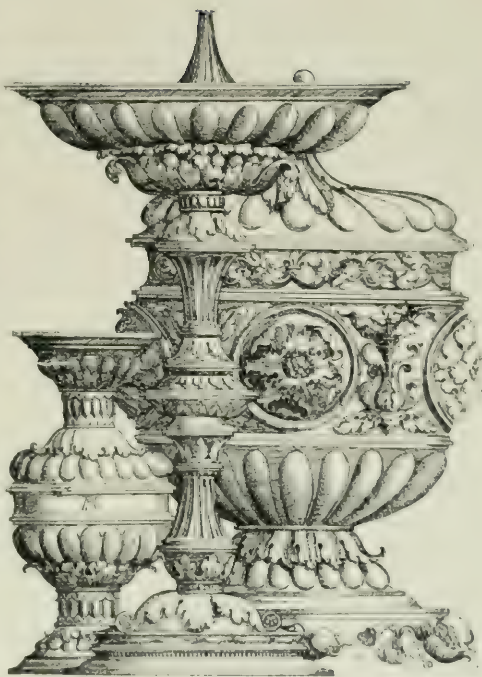


Deckelbecher Schm. 92 (B. 157) Radierung

kunstgewerblichen Arbeiten der Kleinmeister – einschließlich der Pokale Altdorfers – erhalten durch diese Entfremdung von ihrer natürlichen Aufgabe einen Stich ins Abstrakte, etwas von der Wurzellosigkeit kunstgewerblicher Ideen, die sich auch zu anderen Zeiten als verhängnisvoll erwiesen hat. Bei den Entwürfen für den Altar und für die Türe ist dies anders; hier ist der dichte Bezug auf eine bestimmte Aufgabe deutlich fühlbar, deren praktische Durchführbarkeit der Erfindungslust des Entwerfers als Schutz und Stütze zur Seite stand.

Es scheint der wesentliche Teil der Baugedanken Altdorfers, wenn nicht auf dem Papier, so doch auf der Leinwand geblieben zu sein; was ihm in Wirklichkeit umzusetzen versagt blieb, hat er in seinen Gemälden niedergelegt. In dem 1526, dem Jahre, in dem Altdorfer Stadtbaumeister wurde, entstandenen Susannenbilde hat er sein ideales Architekturprogramm entwickelt; der reiche Palastbau, dessen Wände in bunter Marmorinkrustation schimmern und glitzern, ist ein Idealgebilde, aber das Ideal eines Wissenden; er ist in seiner Gesamtkonzeption unmöglich, aber aus lauter möglichen Bestandteilen zusammengesetzt. Die Logik eines Mannes vom Bau liegt ihm zugrunde. Die Renaissanceformen sind mit großer Sicherheit und ziemlichem Glück gehandhabt; selten nur taucht eine gotisierende Reminiszenz auf. Den Eindruck des Ganzen möchte man, wofern es statthaft ist, ein solches Traumbild an der Wirklichkeit zu messen, mit Veroneser Palästen vergleichen, deren reiche und fast prahlerische Buntheit ja auch sonst dem Norden – man denkt an die Renaissance in Augsburg – besonders lockende Vorbilder bot. Der Susannenpalast ist die üppigste Erfindung Altdorfers auf diesem Gebiete; gerade die unbeschränkte Maßlosigkeit scheint ihm bei diesem ersten Versuche einen besonderen Reiz gewährt zu haben. Er läßt seine Phantasie immer weiter quellen, fügt Bauteil an Bauteil, so daß das Bauwerk wuchernd in Höhe und Breite wächst. Auf den Eindruck wirklicher Architektur hat der Künstler gewiß nicht gerechnet; er wollte Reichtum und Herrlichkeit, Orient, Märchen, Wunderwelt. Bei den Bauwerken auf seinen späteren Bildern hat er niemals mehr so unbe-

kümmert ins Volle gegriffen; dort rückte die Architektur aus herrschender in dienende Stelle und bequemte sich stärker historischer oder kompositioneller Wahrscheinlichkeit an. Im Hintergrunde der Alexanderschlacht findet sich eine Reihe sorgfältig ausgeführter Bauten profaner und kirchlicher Natur; man hat sehr richtig beobachtet, daß dabei die Renaissanceformen eine wesentlich geringere Rolle spielen als bei dem Palast von 1526. Der mittelalterliche Charakter überwiegt. Aber innerhalb dieser älteren Formensprache entfaltet der Künstler eine erstaunliche Vielseitigkeit und Erfindungsgabe; jedes der Gebäude läßt sich aus seinem Verbande schälen und als körperhaften Organismus begreifen. Kein bloßes malerisches Bedürfnis wird hier befriedigt, sondern in architektonischem Geiste geschaffen, den man als eine Phase der Entwicklung des Malers nennen darf. Nicht nur in diesem Bereich hat Altdorfer zuletzt durchaus begriffene Wirklichkeit als die Unterlage seiner Phantasiewelt empfunden. Das letzte Wort spricht hier für die Architektur wie für die Malerei die Berliner Allegorie von 1531; hier,



Drei Becher [illegible] Radierung

wo auch inhaltlich ganz aus der Erfindung geschöpft ist, wird jenes feste Fundament des innerlich Wahren besonders deutlich. Fest gefugt steht das turmreiche Schloß, zu dem das seltsame Paar mit seinem noch seltsameren Trosse emporsteigt; breit angelegt, mit stark akzentuierten Gliedern und einer freien Symmetrie, die – wie ein romanischer Dom – von der völligen Verschiedenheit korrespondierender Bauteile keineswegs beeinträchtigt wird. Ein Bau aus Nirgendwo, für dessen einzelne Teile sich eine Zweckbestimmung kaum erdenken läßt, der aber das starke Gepräge eines „So und nicht anders sein müssens" zur Schau trägt. Der Schloßbau ist eine überzeugende Architektur, wie die Berge fest stehen und die Menschen lebensfähige Gebilde sind; immer wieder wird einem bewußt, wie sehr Altdorfers bauschöpferische Fähigkeit ein Teil seiner ganzen künstlerischen Organisation ist. Ob er wirklich baute, erscheint daneben beinahe als eine Nebenfrage.

Aber diese Tätigkeit ist uns doch durch seine Bezeichnung als Baumeister und durch die Aufzählung der Regensburger Bauten, die er leitete oder beaufsichtigte, bezeugt; und wir werden dadurch unwiderstehlich angeregt, uns nach wirklichen Bauten seiner Hand umzusehen. Die beglaubigten sind, wie erwähnt, für seine Beurteilung als Baukünstler belanglos. Unter den ihm vermutungsweise zugeschriebenen möchte die Türe im Regensburger Rathaussaal am meisten Wahrscheinlichkeit besitzen; auch sie ist allerdings nur in einer Nachbildung erhalten, aber doch in so genauer und sorgfältiger Form, daß eine Beurteilung möglich ist. Auf jener im Regensburger Stadtarchiv verwahrten Miniatur von 1535, die uns wegen des darauf befindlichen Porträts von Altdorfer bereits einmal interessiert hat, ist in die Rückwand eine Tür in Renaissanceformen eingelassen, die zur Entstehungszeit des Bildes ziemlich neu waren; die minutiöse Sorgfalt, mit der die kleinsten Details – bis zu den Nägeln für die Hüte der Ratsherren – behandelt sind, läßt vermuten, daß auch die Saaltür mit äußerster Treue abkonterfeit ist. Die rundbogige Türe ist in eine steinerne Rahmung eingesetzt; zwei Pilaster mit vertieften roten Füllungen und Kapitälen, die denen auf der „Ma-

donna in der Nische“ (Schm. 7) entsprechen, flankieren sie, ein kleiner Rundbogenfries bildet den Abschluß nach oben. Das dreiteilige über den Pilastern verkröpfte Gebälk enthält abermals dunklere Füllfelder; das Abschlußgesimse ragt kräftig vor und trägt als Bekrönung eine beiderseits von reichen Doppelvoluten eingefaßte Rundscheibe mit dem Monogramm H M, das mit weit größerer Wahrscheinlichkeit auf den Verfertiger der Miniatur als auf den Entwerfer der Türe zu deuten ist; ob es tatsächlich Hans Müelich zu lesen ist, kann hier ruhig außer Diskussion bleiben. Daß die Türe von Altdorfer erfunden worden ist, ist schon durch die äußeren Umstände sehr wahrscheinlich. Die reifen Renaissanceformen, die von den naiven Mißverständnissen und Willkürlichkeiten der ersten Versuche, den neuen Stil nach Deutschland zu übertragen, weit entfernt sind, deuten auf eine Entstehungszeit, die dem Datum der Miniatur 1535 nicht um mehr als ein Jahrzehnt vorausgegangen sein kann; sie muß also wohl in der Zeit gemacht worden sein, in der Altdorfer Stadtbaumeister war. Auf welche baukünstlerische Arbeit hätte er begründeteren Anspruch erheben können als auf eine im Rathaussaal selbst auszuführende? Dieser Wahrscheinlichkeitsschluß wird durch die Formen der Türe bestätigt. Mehrere Einzelformen kehren in Bildern oder Graphiken wieder; noch mehr ist die ganze Auffassung mit der seinen übereinstimmend. Die Türe ist die spätere und in den Formen gereiftere Schwester der andern, die der Dresdener Holzschnittentwurf festhält; sie nähert sich im einzelnen mehr der Ornamentik späterer Stiche – Madonna auf dem Thron (Schm. 7) , deren Entstehung in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts wahrscheinlich ist.

Man ist beim Weitersuchen nach Arbeiten, die auch noch für Altdorfer in Betracht kommen könnten, auf eine Anzahl von Regensburger Grabmonumenten gestoßen, die aus der Zeit stammen, in der er sich mit Arbeiten solcher Art beschäftigt haben könnte und die eine Verwandtschaft mit seiner Renaissanceauffassung zeigen. Von all den herangezogenen Steinen scheint mir nur der des 1532 gestorbenen Gelehrten Caspar Gumpenberger im Domkreuzgang wirkliche Anklänge

an den Stil unseres Künstlers zu zeigen; die flankierenden Pilaster und die obere Rundarkadenfüllung kommen auf der Rathaustüre, die abschließende Bekrönung fast unverändert als Giebelmotiv über dem vorspringenden Mittelrisalit des Susannenpalastes vor. Bei den anderen Grabmälern, die in diesem Zusammenhang herangezogen wurden, dem des Johannes Aventinus in der Vorhalle von St. Emmeram und dem der Äbtissin Vandula von Schaumburg im Obermünster, sind die etwaigen Anklänge an Altdorfer völlig im allgemeinen Zeitstil untergegangen. Wenn sie irgendwie mit Altdorfer zusammenhängen, so nur insofern, als er für andere Künstler seiner Stadt ein Bahnbrecher des neuen Stils geworden sein mag; für die Gestaltung dieser Denkmäler tragen aber unzweifelhaft andere die volle künstlerische Verantwortung.



Christus am Kreuz. Holzschnitt
Schm. 3 (S. 67)

ALTDORFER ALS LANDSCHAFTER

ALTDORFERS Tätigkeit als Landschaftsdarsteller verfolgen heißt einen ähnlichen Durchschnitt durch seine künstlerische Leistung legen wie die gesonderte Betrachtung seines Verhältnisses zur Architektur; ähnlich auch insofern, als die treibenden Momente hier und dort die gleichen und die Erscheinungen infolgedessen eng ineinander verknüpft sind. Aber die Untersuchung seiner Landschaftsauffassung ist vielleicht noch aufschlußreicher, weil dieser Schnitt mitten durch die wesentlichsten Zentren von Altdorfers Kunst überhaupt führt; die Landschaft hat für ihn eine solche Wichtigkeit, daß sein Interesse an der menschlichen Figur oder an den Bauten ihr untergeordnet ist oder ihr untergeordnet werden kann.

Wie die Neigung zur Architektur, so hat auch Altdorfers Interesse an der Landschaftsdarstellung eine doppelte Wurzel; dort waren das Interesse für den neuen Renaissancestil und das Bedürfnis nach Raumgestaltung ausschlaggebend gewesen, hier ist es die reine empfindungsgemäße Freude an der Natur und abermals das künstlerische Verlangen nach der Bewältigung des Raumproblems. In diesem zweiten Moment decken sich das architekturale und das landschaftliche Interesse, aber jenes andere scheint die ältere und ursprünglichere Triebkraft zu sein; so wie Renaissanceanklänge wie ferne Glocken in die allerersten künstlerischen Versuche Altdorfers hineingrüßen, so sind ihm von allem Anfang an die Erscheinungen des Naturlebens besonders willkommene Gegenstände künstlerischer Wiedergabe gewesen. Die Freude daran war offenbar auch ein Erbstück seiner künstlerischen Herkunft und Erziehung. In der Regensburger Malerei, die doch irgendwie den Grund bildet, von dem Altdorfer sich abhebt, in der bayrisch-tirolischen Kunst, mit der ihn schwer bezeichenbare Bande verknüpfen, hatte die Landschaft längst einen breiten Platz gewonnen. Gewiß ist diese Eroberung der Landschaft ein Stück des viel allgemeineren Problems der Bewältigung des Raumes, aber daß sich ihr das Interesse gerade in dieser Form zuwandte, ist irgendwie im besonderen Stammescharakter begründet. Es machte Freude, einzelne Motive treu zu beobachten und wieder-



Landschaft [illegible] — München

zugeben; die Wiedergabe von Berg und Baum löst sich langsam von der konventionellen Typik, individuell Gesehenes dringt in den ererbten Formenschatz ein. Bei Furtmeyr sehen wir den atmosphärischen Erscheinungen verwunderte Beachtung geschenkt, bei den Tirolern und Bayern der überwältigenden Größe ihrer Bergnatur bewundernde Achtung gezollt. Alle diese Ansätze schließen sich, gleichzeitig in verschiedenen Gegenden, um die Jahrhundertwende zur Einheit zusammen; aus der Häufung mehr oder weniger gut begriffener Einzelmotive wird die Fähigkeit, eine Naturstimmung als Ganzes zu ergreifen. Nicht die charakteristische Form von dem und jenem wird gesucht, sondern die Schönheit der ganzen Natur wird genossen; eine der großen Wandlungen in der Naturauffassung wirkt sich durch. Natur nicht mehr bloß Summe des Erschaffenen, sondern auch Ausfluß des Schöpferischen; also nicht mehr im Sinn der mittelalterlichen Weltanschauung lediglich Spiegelung einer überirdischen Welt, sondern im Sinn der werdenden modernen Gesinnung ein Teil der die Welt regierenden Kraft. Die Andacht des modernen Menschen zur Natur ist grundsätzlich anders, als die des Mittelalters gewesen war.

Etwas von dieser tiefatmenden freudigen Hingabe an die Natur ist von Uranfang an bei Altdorfer vorhanden. Schon die quantitative Beachtung des Landschaftlichen ist hierfür lehrreich; das Figurale ist ihm schon in den frühesten Bildern zumindest nicht übergeordnet. Selbst in den zwei ältesten Berliner Heiligentafeln, die sich kompositionell an Dürer anschließen, dominieren die Gestalten der Heiligen viel weniger unbedingt als in den Vorlagen; viel leichter als bei diesen könnte man sich die Figuren wegdenken und den milden Gobelingrund dahinter zu eigener Existenz erwecken. Hinter den knieenden Gestalten breitet sich eine Landschaft aus, deren einzelne Elemente nicht auf individueller Beobachtung basieren, sondern in der Schule erworbene konventionelle Formen – Felsen, Baumschlag, Gras und Kräuter – kombinieren, durch die aber dennoch der Atem einer einheitlichen Stimmung geht. Noch bedeutender ist das Landschaftliche in den anderen Frühbildern: der

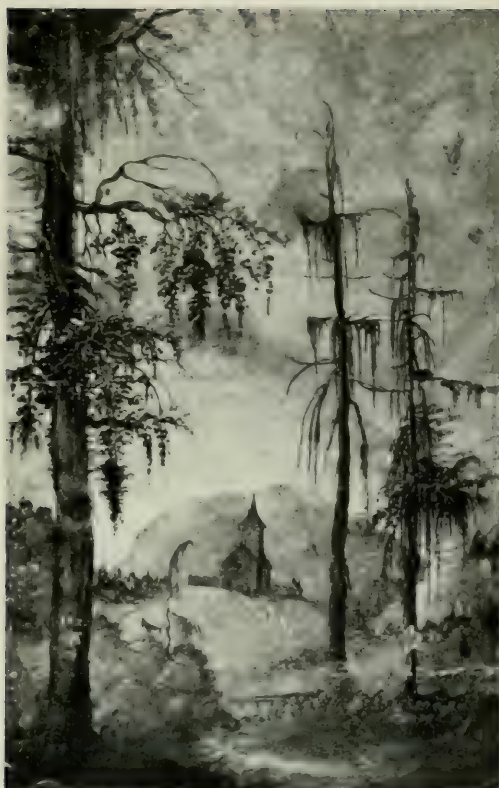
Satyrfamilie, der Ruhe auf der Flucht, dem hl. Georg im Walde. Die Gabe des Charakterisierens schärft sich, aber noch sind die Motive verblasen und schattenhaft, und den Bildern bliebe die bezwingende und anmutige Wirkung des Landschaftlichen versagt, wenn nicht die Freude an der Natur, frohes jubelndes Kinderstaunen diese Vielheit verschmölze. Was ist diese Waldlichtung, in der die wilden Menschen sich ihres Daseins freuen, für ein heimlicher Winkel; was ist vor allem der Forst, in dem St. Georg sein Abenteuer besteht, für eine wunderbare, von Gottes Atem durchwehte Halle.

Das Interesse an der Landschaft geht hier von den einzelnen Motiven und geht von der ganzen Stimmung aus; es ist die Freude am unendlichen Reichtum der natürlichen Erscheinungen, die den Maler lockt, nicht die Freude an der Einzigartigkeit jeder individuellen Form und an der Unendlichkeit des Weltraums. Deshalb sind diese Formen so allgemein gehalten, liegt ein Schleier von Lichtflecken über Laub- und Nadelmassen, haben Pflanzen und selbst Tier und Mensch etwas von Urtypen an sich; deshalb sind auch die Gründe der Bilder unverschmolzen, die Nähe mit ihrem mikroskopischen Kleinleben und die Form mit ihrer Weitsichtigkeit getrennte Begriffe. Dichte Baumwände trennen einen vorderen Bühnenstreifen ab; wie durch ein Fenster blickt man hinaus in die Weite, zu deren Charakteristik die verdämmernden Berge, die zackigen Felsensilhouetten, die winzigen Bauten gehören. Es sind Landschaften, die eine Nähe und eine Ferne haben, aber keinen unendlichen Raum, der sie in alle ihre Poren durchdränge.

Als entscheidendes Ereignis für die Landschaftsauffassung Altdorfers hat sich uns seine Donaureise von 1511 erwiesen. Die größere Natur der Alpen hat ihm den Blick geweitet und seinen Sinn für das Staunen erschlossen; Altdorfers Landschaft wird romantisch. Er sucht nicht nur wilde Gegenden mit großartigen Motiven, er steigert und übersteigert auch noch ihre bezeichnenden Züge; steiler türmen sich die Berge, wilder ragen die Schroffen, gepeitscht und windzerzaust biegen sich die Bäume. Halbverfallene Gebäude zeigen ihre geborstenen Leiber, und prunkende

Schlösser brüsten sich mit den modischen Zierformen. Über den Himmel jagt zerrissenes Gewölk, zieht bleiche Schleier über den Mond oder läßt geheimnisvolle Horizonte bluten. Die Landschaft Altdorfers ist in dieser Zeit stürmisch erregt, dem Pathos seiner Passions- und Märtyrerszenen entsprechend; seine Hingabe an die Natur ist nicht beschaulich wie früher, sondern leidenschaftlich; ihre Romantik sucht nicht in stillen Gründen nach der blauen Blume, sondern stürmt jubelnd über eine wilde Heide. Ein paar Naturstudien aus dieser Zeit illustrieren dieses Sturm- und Dranggefühl besonders deutlich; ein prachtvoller Baum, schwarz und weiß auf rötlich grundiertes Papier gesetzt, in der Behördenbibliothek in Dessau, eine Zeichnung mit einem Kirchlein von 1522 in der Sammlung Licht, ein Blatt mit zwei Bäumen auf gebräuntem Grunde im Germanischen Museum in Nürnberg (Nr. 370). Dieses Pathos der Naturauffassung liegt in der Erregung der ganzen Zeit begründet; es züngelt in den verschiedensten Landstrichen gleichzeitig empor und bringt Blätter wie das letztgenannte in nahe Verwandtschaft zu den Schweizern in der Art des Leu.

Der romantische Einschlag ist aber nur die eine Seite der erneuten Landschaftseinstellung Altdorfers nach 1511; der größeren Tiefe der Empfindung entspricht eine stärkere Empfindung für die Tiefe; nicht nur die Alpen, sondern auch ihren größten Künstler, Michael Pacher, hat ihn dieses denkwürdige Jahr erleben lassen. Das Streben nach Einheitlichkeit des Naturausschnittes ist nun das Primäre für Altdorfer geworden; der unendliche Raum ist das Hauptthema seiner Malerei. Dieses Gefühl der Unendlichkeit schafft den Werken dieser Zeit ihre wundervolle Beseeltheit; Baulichkeiten und Landschaften vibrieren von dieser Spannung, die den Beschauer in ihre Stimmung hineinzwingt. Gefühl der Unendlichkeit unter blauendem Himmel oder in mondblinkender Winternacht leiht ihnen den poetischen Zauber, der uns umfängt. Die Bilder der Florianslegende, die beiden kleinen Tafeln im Stift St. Florian, die heilige Nacht in Wien sind die Juwelen dieses zweiten Landschaftsstils Altdorfers.



Landschaft. Zeichnung. (S. 198) Berlin, Privatbesitz

Um die Zeit, als sie entstanden, um 1519, trat ein neues Element auf, jene Entdeckung der Einzelerscheinung, die auch für die Architekturauffassung des Meisters von so nachhaltiger Bedeutung gewesen ist. Die Gesinnung, die durch die beiden Synagogenradierungen und durch das Quellwunder gekennzeichnet wird, hat auch die Einstellung zur Land-

schaft wesentlich geklärt; die Vertiefung in ein Einzelobjekt bis zu seinen Wurzeln und Grundlagen hat auch die Landschaft konstruktiv zu begreifen gelehrt. Sobald Altdorfer wieder aus dem Dunkel hervortritt, das mehrere Jahre seiner Entwicklung deckt, erscheint er auch als Landschafter ein anderer. Die Wogen, die so hoch gegangen waren, haben sich gelegt. Menschlich und künstlerisch hat Altdorfer die Höhe erklommen, so daß er nicht mehr inmitten der Dinge steckt, die ihn in ihren Schwall hineinziehen, sondern daß er über ihnen steht und auf sie herabblickt. Weit dehnt sich nun, so gesehen, das Land; die breite sichere Ebene schwillt zu Hügeln und Bergen, alles organisches Wachstum einer einzigen Kraft. Bäume und Sträucher wachsen sachte auf, jedes nach seiner Art, in seiner Eigentümlichkeit gesehen, mit scharfer Treue und liebevollem Verständnis gegeben. Diese Natur bedarf nun nicht mehr wilder Zerklüftung und gespenstischer Beleuchtung, um interessant zu sein; klares ausgeglichenes Licht durchleuchtet den Raum bis in seine verborgenen Fugen. Ein heller Maimorgen liegt über der Natur; wo wir den Blick in sie vertiefen, schauen wir die Welt; im Großen und im Kleinen ist gleicher Geist lebendig. Ein heiteres kosmisches Gefühl liegt über den späten Landschaften des Susannenbildes, der Kreuzigungen in Berlin und Nürnberg, der Aposteltrennung, der Alexanderschlacht, der Madonna auf dem Wolkenthron, der Allegorie von der Hoffart.

Noch dienen die landschaftlichen Teile hier überall den Kompositionen, die in sie eingebettet sind; aber sie sind ihnen nicht untergeordnet, sie sind gleichwertige Glieder in den Erfindungen des Meisters. Die Landschaften helfen nicht eine Stimmung herausbringen, sondern sie bestimmen diese; das Erderleben, wie die Romantiker es dreihundert Jahre später nannten, ist so wichtig wie irgendein anderer Teil des Bildes. Der Übergang zur reinen Landschaft steht unmittelbar bevor; am Anfang seiner Laufbahn hatte Altdorfer diesen Schritt beinahe getan, im Alter vollzieht er ihn in völlig anderer Weise. Der Weg vom hl. Georg (von 1510) der Münchner Pinakothek zur bergigen Landschaft derselben

Sammlung steckt das ganze Stück künstlerischer Entwicklung ab, das dem Meister auszufüllen beschieden war. Die Landschaft ist nicht datiert; aber mancherlei Gründe gestatten sie in den Beginn der dreißiger Jahre anzusetzen. Eine zweite reine Landschaft „mit dem Fichtenbaum", die im Mechelschen Katalog der Belvederegalerie erwähnt, aber seitdem verschollen ist, war von 1532 datiert; überdies ist die Verwandtschaft mit der der anderen Spätbilder, insbesondere der Apo steltrennung, der Maria auf dem Wolkenthron und der



Baumstudie. Zeichnung. [illegible] Dessau

Hoffart von 1531 völlig zweifellos. Es herrscht dieselbe schlichte Sachlichkeit, für die man auch das Wort Innigkeit anwenden konnte. Zwischen zwei hochragenden Bäumen, die das Bild kulissenartig einfassen, führt eine breite Straße in gemächlicher Windung in die Tiefe; rechts faßt sie ein von gemischtem Wald bestandener Hang ein, links öffnet sich

das Tal zum Ufer. Auf einer Lichtung weiter hinten steht eine von einem mächtigen Turm überragte Gebäudegruppe, jenseits derer eine scharf geschnittene Bergkette den Hintergrund abschließt. Keine Andeutung einer Staffage, nur durch jenen Hinweis auf die Nähe menschlicher Besiedlung jene Stimmung ruhiger Belebung, die die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts später bis zum letzten Rest auszuschöpfen verstanden. Der Fleck Erde ist weder besonders malerisch noch interessant; es fehlt ihm alles, was den speziellen Reiz der St. Georgslandschaft bildet; und doch wirkt diese ihrer schlichten Selbstverständlichkeit gegenüber wie gestellt, beinahe theatralisch.

Ungefähr zu gleicher Zeit – vielleicht um ein weniges früher – sind die neun Landschaftsradierungen Altdorfers entstanden, die seinen reinsten Titel auf die Meisterschaft darstellen, wofern man unter dieser die seltene und hohe Fähigkeit einer von zeitlicher Bedingtheit losgelösten unmittelbaren künstlerischen Wirkung verstehen will. Die ersten Versuche Altdorfers in der Ätztechnik fallen wie die mehrerer seiner Zeitgenossen in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; aber diese irgendwie von der Stichwirkung ausgehenden und diese umsetzenden Blätter sind sehr verschieden von der Folge der Landschaften, in denen Altdorfer mit einer bewunderungswürdigen Intuition die intimsten Eigentümlichkeiten und besonderen Möglichkeiten des neuen Verfahrens herausgeholt hat. Mit ganz leichter Hand ist die Nadel geführt und aus einem Netz zartester Striche und Punkte eine völlig sichere Wirkung erzielt. All die Lebendigkeit, die als Berg und Fluß, Baum, Wolke oder Turm diese Landschaften erfüllt, ist organisch begriffen; das Geologische, Botanische, Metereologische und Architektonische ist in seinem Wesen verstanden und daraus ein künstlerisches Ganzes von höchster Selbstverständlichkeit erwachsen. Der Krampf erregter Spannung, der etwa den beiden Donaulandschaften von 1511 eigentümlich ist, hat sich gelöst; ausruhend weilt das Auge des alten Meisters auf der Landschaft. Die Natur hat ihm all ihre Rätsel enthüllt, um tiefere Dunkelheiten vor ihm aufzutun. Der Weisheit letzter Schluß erfüllt aus diesen Land-



Landschaft mit der großen Fichte. Schm. [illegible] S. [illegible] Radierung

schaften die Ahnung; etwas von der Stimmung eines Vermächtnisses liegt über ihnen; als Landschafter hat Altdorfer sein letztes Wort gesprochen.

Was über seine letzten Lebensjahre noch hinzuzusetzen ist, ist wenig und trocken. Am 12. Februar 1538 hat er sein Testament errichtet; zwischen diesem Tage und dem 29. März des gleichen Jahres, an dem es eröffnet wurde, ist er gestorben. Als Haupterben setzt er seinen Bruder Erhard und seine zwei Schwestern oder deren eheleibliche Kinder ein; Erhard, mit dem Albrecht die erste künstlerische Schulung geteilt

zu haben scheint, war Hofmaler Herzog Heinrichs des Friedfertigen von Mecklenburg in Schwerin geworden und auch als Baumeister tätig gewesen wie sein Bruder. Wie ein später ferner Gruß an diesen mutet eine Radierung an, in der auch Erhard (B. 71) in sichtlichem Anschluß an die Blätter des Bruders, aber mit wesentlich unzulänglicherem Können ein reines Landschaftsbild zu geben unternahm.

Der Nachlaß Altdorfers umfaßte an Kunstgegenständen außer einer Reihe von silbernen Bechern das übliche Inventar eines Malers: ein paar gemalte Tücher, zwei Kunstbücher, zwei Truhen mit gedruckter Kunst, ein gemaltes Tüchel mit einem Marienbild, eine Tafel, die möglicherweise von Dürer war, usw., dazu die übliche bescheidene Einrichtung seines Malstübels. Sonst starb er, wie er gelebt hatte, als ein wohlhabender Mann, der sein gutes Auskommen gehabt hatte. Seine irdischen Überreste wurden in der Augustinerkirche neben denen seiner früher verstorbenen Gattin beigesetzt.



(S. 64)

ALTDORFER UND DER DONAUSTIL

DIE von Altdorfer ausgestrahlte unmittelbare Wirkung zu ermessen, ist nicht leicht. Von direkten Schülern und Werkstattgenossen ist uns nichts überliefert; der im Testament erwähnte und bedachte „Lehrjunge und liebe Diener“ Hans ist eine ungreifbare Persönlichkeit. Daß dieses Atelier aber Umfang und Bedeutung besaß, ergibt sich aus der doppelten Erwägung, daß ihm in der Produktion des Meisters selbst ein gewisser Anteil zugehören muß und daß es eine ziemliche Anzahl von namenlosen Bildern gibt, die der Art des Künstlers nahe genug kommen, um als Schulgut im engsten Sinne des Wortes gelten zu können; es sind meist Werke der Art, die in der der führenden Persönlichkeit so restlos untergeht, daß das Interesse an dem Urheber solcher Kunst zweiter Hand verschwindet. Wichtiger ist es für die Nachgeschichte eines Künstlers, die Stellen zu finden, an denen ein genialer Funke überspringend kongeniale Glut entzünden konnte, also die selbständigen Begabungen zu erkennen, die von jenem Anregung und Förderung erfuhren. Es läßt sich nicht mit voller Bestimmtheit sagen, welche Künstler man in diesem edelsten und echtesten Sinne Altdorfers Schüler nennen darf. Am ehesten möchte man es von Michael Ostendorfer behaupten, der 1519 als fertiger Meister in Regensburg sichtbar wird und von da ab bis zu seinem Ende 1559 erfolgten Tode hier weitergelebt hat. Seine ersten Arbeiten hängen mit der Verehrung der „Schönen Maria“ zusammen und zeigen sehr enge Verwandtschaft mit Altdorfer. Da dessen Werkstätte in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts offenbar besonders in Blüte stand, liegt es sehr nahe, Ostendorfer aus ihr hervorgehen zu lassen; das Gewimmel der Pilger um die Wallfahrtskapelle erinnert genügend an das Treiben beim Wunderkirchlein von St. Florian, um eine Kontinuität der ausführenden Persönlichkeit annehmen zu lassen. Aber wenn Ostendorfer Altdorfers Schüler war, so hat sich dieser Zusammenhang bald gelockert; die breite Holzschnittproduktion des Jüngeren bewegt sich auf anderen Bahnen, und seine Bilder – vorzüglich der große Goldschmiedealtar von 1553 bis 55, der sich jetzt in der Sammlung des Historischen Vereins in Regensburg befindet



Landschaft. Schm[illegible] (S. [illegible]) Radierung

– zeigen nur noch so allgemeine Anklänge an den Stil Altdorfers, daß von einem persönlichen Zusammenhang nicht gesprochen werden kann. Die Kunst Altdorfers war in den Zeitstil ausgegossen und mit anderen Ingredienzien zu einem unauflösbaren Ganzen verschmolzen.

Dieses Ganze ist jene Phase der oberdeutschen Malerei und Bildhauerei, die man als Donaustil oder Donauschule zu bezeichnen pflegt; sie ist örtlich umrissen, aber auch gemütlich gefärbt, in ihrer Bodenständigkeit mit Fug und Recht durch ihren Namen an einen geographischen Begriff gebunden. Die Kunst des mittleren Donautals in einer Periode heftiger geistiger Gärung oder, die geographische mit der ethnographischen Bindung vertauschend, die bajuvarische Renaissance. Ihre letzten Voraussetzungen liegen in Stammeseigentümlichkeiten, aber die enge Verflechtung dieser mit historischen und geographischen Be-

dingungen macht es schwierig, die Eigentümlichkeit dieses Donaustils zu umschreiben.

Er ist vor allem eine Zeiterscheinung. Auch diese Jahrhundertwende hat wie so manche andere ihre Rolle als Geistesscheide gespielt; das fünfzehnte Jahrhundert erscheint nicht nur dem Rückblick als ein Ausgang, das sechzehnte als ein Anfang, auch die Zeitgenossen haben die Fin-de-siècle-Stimmung der einen, den hoffnungsstolzen Auftrieb der andern Epoche sehr wohl empfunden. Das junge Jahrhundert brachte geistige Aufgaben, aber auch Gefühlsstimmungen, denen gegenüber, was ein Jahrzehnt zurücklag, arm, altväterisch und abgetan erschien; wie sehr auch – selbstverständlich – alle Geistigkeit eine Einheit bildet, verlieh doch eine neue Betonung ererbten Inhalten unerwartete Bewertung.

Dieses Lenzgefühl, das ganz Europa erfüllte, hat im deutschen Norden eine besondere Prägung erhalten; nirgends sind so beredte Worte wie hier über die neue Freude zu leben gefallen, nirgends hat merklicher als hier alter Winter grollend das Feld geräumt. Es ist mehr als ein Symbol, es ist tief im Wesen deutscher Geschichte begründet, daß es der Kuß des Südens ist, der diesen Frühling weckt; auch in seinen deutschesten Äußerungen ist dieser neue Geist Ausdruck menschlichen Freiheitsbewußtseins, das glückliche Umstände jenseits der Alpen früher zur Reife hatten gedeihen lassen. Dieses Knospenschwellen ist wie auf anderen Gebieten auch auf dem der bildenden Kunst zu fühlen; was wir als das Besondere der Maximilianeischen Periode zu charakterisieren versuchten, löst sich für eine weitere Perspektive von der Person des letzten Ritters und wird zum Ausdruck eines neuen starken Kunstgefühls. Kunst war vor und nach 1500 etwas Wesensverschiedenes.

Die lebhafter pulsierende Vitalität der neuen Kunst wirkt sich nach den verschiedensten Richtungen aus; sie ist monumentaler und pathetischer, stärker auf das Künstlerische eingestellt und gleichzeitig stärker vom Zeitbewußtsein durchdrungen. All dies gilt keineswegs von Deutschland allein, aber es mengt sich hier so eigentümlich, daß es der



Kreuzabnahme. Zeichnung 1513. (S. 8.) Florenz

deutschen Kunst dieses Zeitraums die Physiognomie prägt, die charakteristisch bleibt, auch wenn mancher Zug überraschend an oberitalienische oder niederländische Analogien erinnert. Innerhalb dieser allgemein erhöhten Aktivität verhalten sich die verschiedenen Stämme und Landschaften verschieden; Nieder- und Oberdeutschland gehen wie seit einem halben Jahrhundert weiter getrennte Wege, die einzelnen Schulen sondern sich bestimmter voneinander. Die schärfere Auspra

gung des Menschlichen beeinflußt naturgemäß auch seine Umsetzung in künstlerische Form.

Eine Erscheinung wie der Donaustil liegt naturgemäß verschiedenen Sphären eingebettet; manches, was ihn kennzeichnet, gehört der europäischen, der nordischen, der deutschen Entwicklung oder doch dem ganzen oberdeutschen Gebiete an; erst was nach Abzug all dieser Gemeinsamkeiten verbleibt, bildet den eigentlichen Kern des Stils.

Was ihn nach außen zunächst charakterisiert, ist die sichtbare Vorliebe für das Landschaftliche auf Kosten des Figuralen. Der positive und der negative Teil dieser Einstellung sind gleichermaßen die Frucht des Bestrebens, einen Naturausschnitt in seiner Ganzheit – quantitativ und qualitativ – zu erfassen; die Landschaft wird aus Beiwerk notwendiger Bestandteil, die Figuren werden einer Relativität unterworfen; alle Glieder schließen sich zusammen, eine Stimmungseinheit zu erzeugen. Ähnliches begegnet in der venezianischen, in der niederländischen Malerei – und einzelne Erzeugnisse dieser Schulen kommen in der Tat denen des Donaustils auffallend nahe –, aber nirgends ist die Hingabe an die neue Aufgabe derart leidenschaftlich und maßlos. Reiche alte künstlerische Traditionen wirken dort regulierend; die eingeborene Begabung hatte sich schon früher in der Richtung solcher Neigungen entfalten können und warf nun das von vorausgegangenen Generationen Erarbeitete nicht ohne weiteres über Bord. Das Donautal macht den Eindruck, in dieser Kunst seelisches Neuland entdeckt zu haben, zum erstenmal den Stil zu besitzen, der die geheimsten Sehnsuchten restlos befriedigt; etwas wie eine selige Trunkenheit geht durch diese Werke. Die Landschaft drängt sich anderwärts vor, hier wird sie einziger Gegenstand eines Bildes; die Figuren werden dort nebensächlicher, hier schrumpfen sie zu winzigem Gewimmel zusammen; der plastische Aufbau der einzelnen Gestalt wird dort minder wichtig, hier büßt sie alle innere Struktur ein und wird zur bloßen farbigen Erscheinung. Diese ganze Welt löst sich in ein buntes Spiel auf, wenn wir vergessen, daß sie eine Einheit ist; aber wir vergessen es nicht, weil sie nicht nur ein



[illegible] Wien

Blick, sondern auch ein Gefühl zusammenschließt. Dieses Stück Natur mit seiner Landschaft und mit seinen Menschen ist nicht mit dem aufmerksamen Auge eines Beobachtenden, sondern mit der leidenschaftlichen Hingabe eines Erlebenden gesehen; steter Wind rauscht in diesen Bäumen, und stete Erregung wühlt in diesen Menschen. Der Donaustil

ist pathetisch; aber sein Pathos gilt nicht bestimmten großen Inhalten – wie beim späten Dürer, wie bei Holbein oder den Künstlern vom Oberrhein –, es ist diffus, immer als Unterstimmung vorhanden, wie ein ständig glimmendes Feuer. Es schafft sich nicht die großen Gefäße, sich auszuwirken, sondern biegt und zerrt an kleinen Formen, ohne sie auszuweiten.

Diese dem Donaustil eigentümliche Stimmung ist von Anfang an vorhanden. Ihre Voraussetzungen liegen jenseits der Jahrhundertwende, in der aufgeregten Kunst eines Jan Pollak in Bayern, in der monumentalen Energie eines Michael Pacher in Tirol. Verschiedene Bedingungen wirken zusammen, die günstige Konstellation zu Beginn des neuen Jahrhunderts reift lange Vorbereitetes mit einem Male. Der fertige Stil züngelt da und dort aus dem Boden, taucht an verschiedenen Orten bei Künstlern verschiedener Herkunft, Schulung und Qualität auf. Das Verdienst ihrer Priorität festzustellen, scheint unmöglich, vielmehr hat sich wohl gleiches Bedürfnis in ihnen an wechselseitiger Berührung entzündet und befeuert. Der Donaustil ist ein Kollektivstil ähnlich anderen nicht minder überraschenden künstlerischen Erscheinungen, die wir vor unsern Augen in ganz Europa plötzlich aufwachsen sahen, ohne eine ins einzelne gehende Chronologie dieser doch zeitgenössischen Bewegung versuchen zu können. Ganz ähnlich werden wir uns dem Donaustil gegenüber bescheiden müssen; gleiche Bedingungen haben in einer Reihe junger Talente eine gleiche Stilbereitschaft erzeugt; ihre Angleichung zu einem einheitlichen Stil vollzog sich mit blitzartiger Schnelligkeit.

Aus alledem ergibt sich die Schwierigkeit, die besondere Stellung eines einzelnen Künstlers innerhalb des ganzen Stiles zu bestimmen. Auch Altdorfer ist weder sein Johannes noch sein Messias; er ist nicht der Bahnbrecher, dem seine Durchkämpfung zu verdanken wäre, noch der Vollender, in dessen überragender Erscheinung alle wesentlichen Eigenschaften des Stiles zusammenliefen. Er ist der bedeutendste Künstler der Donauschule, aber er erschöpft ihre Möglichkeiten nicht voll-

ständig; andere stehen neben ihm, die zur vollen Ergänzung unentbehrlich sind. Auch er ist also nur ein Teil der ganzen Erscheinung. Aber man kann noch weiter gehen und — wie bei jedem großen Künstler — feststellen, daß das, was ihn mit dem „Stil“, der „Schule“ verknüpft, nicht sein Wesentlichstes und Bestes ist, sondern nur den Grund darstellt, von dem sein allerpersönlichster Besitz sich erhebt.



Der Apostel Thomas. Zeichnung [illegible] Berlin

Seine schulbildende Kraft kann deshalb nicht gemessen werden. Die verschiedenen Monogrammisten, die als Schule Altdorfers gelten, spiegeln seine Schale wider, nicht seinen Kern; sie setzen ihn in jenen Eigenschaften fort, die er von der breiteren Welle empfangen hat und die daher auch auf anderem Wege an jene Kräfte zweiten Ranges gelangt sein können. Sein Zusammenhang mit den selbständigeren Geistern unter seinen Zeitgenossen ist in keinem Falle so zwingend, daß eine Beeinflussung durch ihn unbedingte Notwendigkeit wäre. Selbst bei den Künstlern, die ihm am nächsten stehen, Erscheinungen wie Feselen oder Huber, ist sein Dasein keine Bedingung; man konnte sich

denken, daß beide geworden wären, was sie sind, ohne daß Altdorfer gelebt hätte.

Am innigsten ist die Berührung mit Huber; hier wird vielleicht auch am deutlichsten, daß nicht von einseitigem Einfluß, sondern von wechselseitiger Beeinflussung gesprochen werden soll. Huber ist als der jüngere zunächst eher der empfangende Teil gewesen; aber es könnte sein, daß sich das Verhältnis in späteren Jahren umgekehrt hätte. Immer wieder muß aber auf die Gefahr hingewiesen werden, zeitliche Abfolge und ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen zu verwechseln. Altdorfer und Huber sind sehr verschiedene Veranlagungen; jener ist der feinnervigere und beweglichere, dieser der zähere und schwerflüssigere; vielleicht hat man recht, den einen mehr als ein städtisches, den anderen als ein bäurisches Temperament zu empfinden. Altdorfer beginnt in einer fast dilettantischen Weise, kleine Erzählungen dichterisch anmutig umzuformen; große Erlebnisse von Natur und Kunst weiten diese enge Selbstbegnügtheit zu größerem Anspruch aus; tiefe Gefühlserschütterung ruft völlig alle Kraft in ihm wach; abgeklärte Reife ist erst seinem späten Werk beschieden. Seine leidenschaftlichen Liebeserklärungen an die Natur haben Huber angeregt, der ruhigen Schrittes seine Bahn zog; er sah eine Hingabe, deren Frucht eine neue Landschaftskunst war, aber die wilde Romantik, aus der diese Eroberung erfolgte, blieb ihm fremd. Hubers Sachlichkeit verleugnet sich vor der Natur niemals; er steht ihr immer unbefangen gegenüber, nicht als ein stürmisch Werbender, sondern – man möchte sagen – als ein Kamerad, wie die großen Naturalisten aller Zeiten. Er ist der gesündere und robustere; seine Entwicklung kennt nicht die zittrige Kurve des Regensburger Ratsherrn, der Passauer bleibt dem volksmäßigen Empfinden näher. Er arbeitet nicht für einen Kreis feingebildeter Kenner, sondern für Abnehmer, die zum großen Publikum gehören; wenn er tieferen Gedankeninhalt vermittelt, so hat diese erhöhte Idealität etwas Allgemeines an sich. Seine Allegorie ist blutloser als die Altdorfers, so wie seine Gestalten schwerer, seine Farben derber, sein Pathos volkstüm-



Der Evangelist Johannes. (S. 64) Holzschnitt

licher sind; seine Landsknechte sind Helden der Straße, die Altdorfers sind Gestalten des Volkslieds; die Landschaftszeichnungen des einen sind stark empfundene Erinnerungen eines rüstigen Wanderers, die des andern Ausdruck eines sehnsüchtigen Weltgefühls. Hubers Flucht nach Ägypten oder seine Kreuzerrichtung sind richtige Bauernmalerei, Altdorfers Bilder aus der Wallfahrtskirche in St. Florian sind ins Dorf verirrte Kabinettskunst; Hubers Allegorie ist theologische Exegese, Altdorfers „Hoffart" freie Schöpfung eines Dichters. Er hat die geistigen Strömungen seiner Zeit feiner und persönlicher umgeschaffen; aber Huber ist ihm dadurch überlegen, daß die Wurzeln seiner Kunst breit und mächtig ins Volksbewußtsein eindringen. Seine Kunst umspannt deshalb eine größere Weite; sie geht bis in die Anfänge des Manierismus hinein, sie ist Ahnherr einer Volkskunst, die leidenschaftlich und temperamentvoll, ohne je Unterbrechung zu erfahren, ins österreichisch-bayrische Barock überwuchs.

Altdorfer war dieser kräftige Instinkt für das Aktuelle versagt. Auch seine anpassungsfähige und leicht erregbare Persönlichkeit nahm willig auf, was eine von großem Wollen und Sehnen schwere Zeit ihm zutrug; aber all dies brach sich im Medium einer zarten und festen Persönlichkeit, die sich im Wandel der Zeit unverbrüchlich treu blieb. Huber gehört zu den glücklichen Naturen, die froh und lebenstüchtig aus dem kreisenden Humpen trinken; Altdorfers Glas ist klein, aber es ist das seine. Er sitzt auf der Bank der Ratsherren, in den verbrämten Mantel gehüllt, nachdenklich und beinahe ein wenig kränklich; er war in einer derben Zeit ein Herr auch als Künstler. Seine Kunst steht deshalb — still, vornehm und in sich gekehrt — etwas abseits, breiter Volkstümlichkeit entrückt, aber jedem, der den Weg zu ihr findet, ein bleibender Quell anmutiger Beglückung.



(S. 64)

LITERATUR ÜBER ALTDORFER

VORREDE

Das biographische Material über Altdorfer ist am ausführlichsten in dem Artikel von C. W. Neumann und W. Schmidt im Allgemeinen Künstlerlexikon von Julius Meyer zusammengestellt (1872). Die Grundlage unserer kunsthistorischen Kenntnisse über ihn bildet das Buch von Max J. Friedländer, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1891 (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. 13). Zwei spätere Monographien von Sturge Moore, London 1900 (The artists library Nr. 3) und E. W. Bredt, München 1919, und ein Aufsatz von L. Reau in der Gaz. d. Beaux Arts, 4° Per. 5 (53) 1911, S. 113 ff., haben keine selbständige Bedeutung. Die Graphik Altdorfers ist zum größten Teil veröffentlicht bei H. Voß, Altdorfer und Huber, Leipzig 1910 (Meister der Graphik III), die Holzschnitte bei Sturge Moore, A. A., A book of 71 woodcuts, London 1902 (Little Engravings classical and contemporary, Nr. 1), die Landschaftsradierungen bei Friedländer, Albrecht Altdorfers Landschaftsradierungen, Berlin 1907 (III. Veröffentlichung der Graph. Gesellschaft). Das sogenannte Selbstporträt Altdorfers in der Galerie in Straßburg dürfte mit ihm weder als Autor noch als Modell etwas zu tun haben. S. auch L. Baldass, Die Bildnisse der Donauschule, im Städel-Jahrbuch 1922.

JUGEND UND LEHRZEIT

Mit der Herkunft des Stils Altdorfers hat sich besonders ausführlich Hermann Voß in seinem Buch „Der Ursprung des Donaustiles", Leipzig 1907 (Monographien zur Kunstgeschichte), beschäftigt. Einige Ergänzungen bieten Rezensionen seines Buches (O. Fischer in Kunstgeschichtliche Anzeigen 1907, Ph. M. Halm in Die christliche Kunst 1908, R. Stiassny in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908; s. dazu die Entgegnung von Voß, ebenda S. 442).

Die Zuschreibung des Berliner Stiches an Erhard Altdorfer geht zurück auf C. Dodgson (E. Altdorfer als Kupferstecher und Zeichner, in Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1911, Nr. 2).

Die Zerstörung der Legende von Altdorters Schülerverhältnis zu Dürer ist ein Verdienst Friedländers, der seinen Standpunkt gegen die Rezension seines Buches durch W. Schmidt (Chronik für vervielfältigende Kunst 1891, S. 56) siegreich behauptet hat.

Den Zusammenhang Altdorfers mit der Miniaturmalerei bespricht H. Tietze, Albrecht Altdorfers Anfänge, im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Zentralkommission 1908; gegen die hier aufgestellte These hat H. Voß beachtenswerte Einwände erhoben (Aus der Umgebung Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1909, S. 52 ff.); neuerdings hat Ludwig Baldass in einem Vortrage, der zum Buch erweitert als Veröffentlichung des Österreichischen Bundesdenkmalamtes erscheinen soll, meine Auffassung dadurch erweitert, daß er das Nonnberger Gebetbuch dem Kölderer zuwies und Altdorfer zu einem Schüler dieses machte. Eine

ausführliche Auseinandersetzung mit dieser in ihrer definitiven Fassung noch nicht vorliegenden Hypothese erschien mir unstatthaft.

Auf das bayrische Element in Altdorfer hat B. Riehl hingewiesen (Die Kunst des Donautals, München 1912), auf den Anteil des Regensburger Stadtbildes Hans Hildebrandt in seinen Büchern: Die Architektur bei A. A., Straßburg 1908 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 99. Heft), und Regensburg, Leipzig 1910 (Berühmte Kunststätten 52). Über das Verhältnis zu Jan Pollak verspricht eine Münchner Dissertation Aufschlüsse.

DIE FRÜHWERKE

Den Zusammenhang der Prudentia mit einem italienischen Niello bespricht Friedländer im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1893, 22 ff. Daß das Blatt Schm. 66 nur ein Abschnitt eines größeren Blattes ist, wurde von E. Waldmann festgestellt (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst XXXVIII, 33).

DIE DONAUREISE

Über Altdorfers Donaureise s. Jos. Meder, A. A.'s Donaureise im Jahre 1511 (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1902, 9 ff., und 1907, 29).

Die kleinen Mondseer Holzschnitte wurden zuerst von Dodgson erkannt und von Moore in seinem Album der Holzschnitte Altdorfers veröffentlicht; ein weiteres Blatt hat Weixlgärtner (Jahrbuch der Österreich. Kunstsammlungen XXIX) hinzugefügt, weitere Blätter einer kleineren Serie sodann Gust. Gugenbauer (Der graphische Schmuck der Mondseer Codices der Wiener Hofbibliothek, in Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1912, Nr. 4). Der letztgenannte Aufsatz bildet mehrere Seiten des Cod. 4101 ab und zeigt die ursprüngliche Verwendung dieser Miniaturbildchen.

DIE ARBEITEN FÜR KAISER MAXIMILIAN

Den Anteil Altdorfers an der Ehrenpforte hat W. Schmidt definitiv festgestellt (Über den Anteil Wolf Trauts, Hans Springinklees und Albrecht Altdorfers an der Ehrenpforte Maximilians I., in der Chronik für vervielfältigende Kunst 1891, S. 9, s. auch Kunstchronik N. F. IV, 347). Über seine Mitwirkung am Triumph und am Gebetbuch s. Röttinger, Zum Gebetbuche des Kaiser Maximilian (im Repert. für Kunstwissenschaft XXVI, Giehlow im Wiener Jahrbuch XXIX, Dodgson, Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, London 19[illegible], S. 211 ff., und L. Baldass, Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians, Wien 19[illegible]. Die weitere Auffassung einer „maximilianeischen“ Kunst hat H. A. Schmid am eindringlichsten vertreten (Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians, im Jahrbuch der Österreich. Zentralkommission 1909).

FLÜGELALTÄRE UND GROSSE GEMÄLDE

Über die St. Florianer Bilder s. den oben zitierten Aufsatz von Meder, wo auch die ältere Literatur angeführt ist, ferner H. Tietze, A. A. in St. Florian, im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXXVIII, H. 1, wo auch der ikonographische Sachverhalt richtiggestellt ist.

DIE „SCHÖNE MARIA“

Über die mit der Judenvertreibung aus Regensburg und der Wallfahrt zur „Schönen Maria“ zusammenhängenden Begebenheiten handelt R. v. Höfken in der Zeitschrift für Münz- und Medaillenkunde II, S. 40 u. 113, sowie W. Schratz, Die Wallfahrtszeichen zur schönen Maria in Regensburg, in Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft VI, 188 f. Den Anteil Ostendorfers an den aus diesem Anlaß entstandenen graphischen Arbeiten hat besonders Dodgson, Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 35 u. 511 festgestellt. Über den Farbenholzschnitt der „Schönen Maria“ s. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen VII, 154.

DIE SPÄTEN BILDER

Die Theorie einer Italienreise Altdorfers ist von Hildebrandt in seinem Buche über die Architektur bei A. A. mit starken, aber dennoch nicht völlig zwingenden Gründen aufgestellt worden. Vgl. dazu Friedländers Rezension im Repertorium XXXII, 362. Die Budapester Kreuzigung hat Ludwig Baldass im Jahrbuch der Budapester Kunstsammlungen (in ungarischer Sprache) in die Literatur eingeführt.

DIE SPÄTEN STICHE

Mit den Anlehnungen der Altdorferschen Stiche an italienische Vorlagen hat sich speziell R. Stiassny, Die Kleinmeister und die ital. Kunst, in Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst XIII, 35 beschäftigt. In einer Besprechung des Friedländerschen Buchs, das seine Anregungen weiter führte, hat er noch weitere Ergänzungen geboten (Zeitschrift für bildende Kunst 1893, S. 238). Einen speziellen Beitrag hat Friedländer noch in seiner Notiz über A. A. im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1893, 22 f. beigebracht.

ALTDORFER ALS ARCHITEKT

Die grundlegende Arbeit über dieses Thema ist Hans Hildebrandt, Die Architektur bei A. A., Straßburg 1908 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 99), dessen Ergebnissen hier nicht überall gefolgt wird. Die Abhängigkeit des einen radierten Kapitäls von einem Stich des Giov. Ant. da Brescia hat Dodgson als erster beobachtet (Burlington Magazine 1912, 209); sie gilt ebensowohl von dem Pendant des Blattes.

Altdorfers Bedeutung für den Ornamentstich hat A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888, gewürdigt. Einen älteren Entwurf für einen Pokal glaubte Ludw. Lorenz (Repertorium XXVIII, 149) in einer Münchner Zeichnung (Schmidt, T. 141) erkennen zu dürfen, wohl mit Unrecht. Eine Zeichnung A.'s zu einem den Radierungen sehr ähnlichen Pokal glaubt Voß in einem im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1915, S. 154 f. veröffentlichten Blatte aus Basel zu erkennen.

ALTDORFER ALS LANDSCHAFTER

Die Bedeutung A.'s für die deutsche Landschaftsmalerei hat in letzter Zeit besondere Beachtung gefunden. Oskar Hagen hat sich in seinem „Deutsches Sehen" (München 1920) besonders liebevoll mit dieser Seite der Kunst Altdorfers befaßt. Durch die grundsätzlichen Feststellungen Emmy Voigtländers, Zur Gesetzlichkeit der abendländischen Kunst, Bonn 1921, haben alle diesbezüglichen Einzelbeobachtungen ein festes Zentrum erhalten.

ALTDORFER UND DER DONAUSTIL

Eine zusammenhängende Darstellung des Donaustils hat H. Voß (Der Ursprung des Donaustils, Leipzig 1907) versucht; abgesehen von seinen eigenen Feststellungen hat dieses Buch auch das Verdienst, zu einer Reihe ergänzender Beobachtungen und Bemerkungen Gelegenheit geboten zu haben. Über Huber s. Rudolf Riggenbach, Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber, Basel 1907; auch hier hat das anschließende Jahrzehnt – namentlich an die Veröffentlichung neuer Werke anknüpfend – eine wesentliche Vermehrung unserer Kenntnisse gebracht.



S. 64



S. 63

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

INHALT

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig